

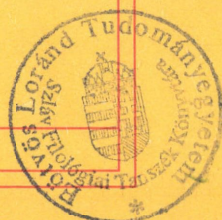
# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA  
ÉS A  
MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

BALASSI KIADÓ, BUDAPEST

1993

XXXIX. ÉVF. 1. SZÁM

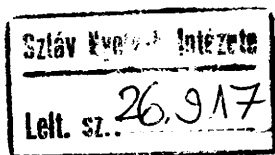


# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA  
ÉS A  
MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

Szerkesztőbizottság:

ABÁDI NAGY ZOLTÁN, DOMOKOS PÉTER, MASÁT ANDRÁS, PÁL JÓZSEF, SARBU  
ALADÁR, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE, D. ZÖLDHELYI ZSUZSA



Főszerkesztő:

SZABICS IMRE

Szerkesztő:

KEREKES GÁBOR

Technikai munkatárs:

MIKLÓ JUDIT

*E szám munkatársai:* Bene Sándor tud. munkatárs, Dobossy László ny. egyetemi tanár (ELTE), Farkas Ildikó egyetemi adjunktus (JATE), Fonalka Mária egyetemi adjunktus (KLTE), Gyöngyösi Mária nyelvtanár (ELTE), Kurdi Mária egyetemi adjunktus (JPTE), Mayer Rita tud. munkatárs, Szkárosi Endre egyetemi adjunktus (JATE), Tusnády László főiskolai docens (CTF, Sárospatak), Vadon Lehel főiskolai docens (EKTF), Vajda András egyetemi docens (ELTE), Zilahi Lilla egyetemi tanársegéd (ELTE), Zöldhelyi Zsuzsa egyetemi tanár (ELTE).

Szerkesztőség:

1145 Budapest, Amerikai út 96. ELTE Francia Tanszék  
Filológiai Közlöny

A Filológiai Közlöny évente négy füzetben, kb. 28 nyomtatott íven jelenik meg.

## Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII., Lehel út 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Postabank Rt. 219-98636, 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó *Stúdium* Könyvesbolt Budapest, V., Váci utca 22., és a *Magiszter* Könyvesbolt Budapest, V., Városház u. 1. sz. alatti könyvesboltjaiban., továbbá a Balassi Kiadó könyvesboltjában (1023 Budapest, Margit u. 1., telefon: 116-2885)

Előfizetési díj egy évre: 220,- Ft, egy szám ára: 60,- Ft

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat

H-1389 Budapest, Pf. 149.

## Elmélkedés két bizonytalan alakzatról: a kép és a megszemélyesítés

VAJDA ANDRÁS

Félreértés ne essék: a címben szereplő két „alakzat” nem gyakorlati, költői alkalmazásában, hanem elméleti szempontból, figura-mivoltában bizonytalan; két olyan terminusról van ugyanis szó, amelyeknek tartalma meglehetősen felemás elbírálásban részesül a retorikusok részéről, s amelyek ugyanakkor roppant közkedveltségnek örvendenek mind a laikus, mind a tudományos szóhasználatban. Alig akad például verselemzés, amelyben elő ne fordulna a „kép” szó (s persze nem mint köz-, hanem mint szakszó): hogy csak egyetlen, szűrőpróbaszerűen kiválasztott, ám minden bizonnyal reprezentatív adattal szolgáló gyűjteményt említsünk, a *Miért szép?* 1981-es kötetének 48 elemzése közül 42-ben rábukkanunk, s többségükben nem is egyszer; a terminus meghatározatlanságára pedig mi sem jellemzőbb, mint hogy egyebek közt olyan felsorolások tagjaként találkozunk vele, mint „kép, metafora, gondolat” vagy „képek, jelek, metaforák, kijelentések, egységek”, vagyis olyan más természetű terminusok közé ékelve, amelyek nem visznek közelebb a kép természetéhez; az idézett felsorolásokat tartalmazó elemzés szerzője<sup>1</sup> — akárcsak az elemzők legtöbbje — ezt látszólag eleve tisztázottnak tekinti. Ami mármost a retorikusok-stiliszták vélekedését illeti a két jelenséggel kapcsolatban, a helyzet több mint zavarba ejtő: négy idevágó munka közül egy — a liège-i  $\mu$  csoport *Rhétorique générale*-ja<sup>2</sup> — egyiket sem veszi fel táblázatába, egy másikban — Gáldi László kis francia stilisztikájában<sup>3</sup> — mind a kettő szerepel, a harmadikban — Tzvetan Todorovnál<sup>4</sup> — jelen van a megszemélyesítés, de szó sincs képről, végül a negyedik — Henri Morier impozáns méretű poétikai és retorikai szótára<sup>5</sup> — öt szócikket is szentel a kép különböző válfajainak, a megszemélyesítés azonban nem létezik számára<sup>6</sup>. Kicsiny korpusz persze ez a négy munka, de az elképzelhető négy lehetőséget mindenesetre kimeríti.

<sup>1</sup> Orbán Ottó: A teremtés arca c. költeményéről Vajda Kornél. — In.: *Miért szép?* Budapest, Gondolat 1981. 598., 602. l.

<sup>2</sup> J. Dubois–F. Edeline–J. M. Klinkenberg–P. Minguet–F. Pire–H. Trinon: *Rhétorique générale* [Általános retorika]. Paris, Larousse 1970.

<sup>3</sup> L. Gáldi: *Précis de stylistique française*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1969.

<sup>4</sup> T. Todorov: *Littérature et signification* [Irodalom és jelentés]. Paris, Larousse 1970.

<sup>5</sup> H. Morier: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris, P.U.F. 1981.

<sup>6</sup> Igaz, van külön szócikk a prozopopeiáról, amely azonban korántsem fedi a megszemélyesítés (personification) egész tartományát; Todorovnál [i. m.] külön is szerepel a kettő.



Amiből önként adódik a kérdés: valóban retorikai alakzat-e, figura-e egyáltalán ez a kettő? Kezdjük a vizsgáldást a képnél.

1) Aki arra kíváncsi, hogy voltaképpen mi is a *kép*, tehát definíciót keresne, Henri Morier említett nagyszótárában hiába keresné, viszont számos mulattató meglepetésben lenne része. *Kép (Image)* címszó így, a maga egészében nincs is, csupán, mint mondtuk, a kép öt válfaját megnevező szócikkek vannak; ezek a következők: „image abstraite” (elvont kép), „image impressive” (impresszív (?) kép), „image incohérente” (inkohereus kép), „image plastique” (plasztikus kép) s végül „image tangentielle” (érintőleges (?) kép). Mármost az öt közül négy esetben az áll a szócikk végén, hogy „lásd a METAFORA címszó alatt”, az egyetlen kivétel a plasztikus kép, ahol viszont ez áll: „lásd az IMPRESSZÍV KÉP címszó alatt”, mellesleg pedig az inkohereus képet — a METAFORA mellett — „lásd az ÉRINTŐLEGES KÉP címszó alatt” is. Aminek nyomán óhatatlanul több kétely is támadhat az emberben: a) rendszer- és módszertani szempontból, ha van „elvont kép” és „impresszív kép”, nem kellene-e lennie „konkrét”, illetve „expresszív” képnek is (hogya az „érintőlegest” ne is említsük)? b) ha a képfajták 80%-át megtalálhatjuk a METAFORA címszó alatt, a maradék 20%-ot pedig ezen a 80%-on belül, akkor mi szükség két terminusra egy helyett? c) miért szerepel külön alakzatként az „inkohereus kép”, amin nem egyebet kell értenünk, mint amit közönségesen képzavarnak neveznek? d) az első szócikk élén találjuk az egyetlen igazi definíciót, amely az „elvont kép”-et így határozza meg: „*Elvont terminus, amely a tárgy lényegét, állapotát, létmódját, mozgását vagy tárgyak együttesének elrendeződését képszerűen állítja elénk*” (kiemelés tőlem — V. A.); lehet-e nem észrevenni némi tautológiát ott, ahol az „elvont kép”-et az „elvont” és a „képszerű” szavakkal magyarázzák? S lehet-e csodálkozni ezek után azon, hogy Gáldi László, aki a képről szólván éppen Morier-t idézi, szintén nem ad semmilyen meghatározást? Csupán az idevágó passzus bevezető szavait idézzük, amelyek megint csak önmagukért beszélnek: „A *kép*. — Lehetetlen képek nélkül kifejezni magunkat; ki ne hallott volna már egy rejtély *kulcsáról*, a remény *sugaráról*, az élet *virágjáról*...” stb.<sup>7</sup> Ezután sorjáznak ugyan a példák, ám gyakorlatilag kivétel nélkül olyanok, amelyek minden további nélkül beoszthatók valamely meghatározott figura-osztályba, a hasonlatok, metaforák, egyebek közé; amikor is megint fölmerül a kérdés, van-e egyáltalán szükség egy ilyen, javarészt más alakzatokat átfedő terminusra?<sup>8</sup>

Éppen ezért, ha mégsem akarunk lemondani róla, s értelmet akarunk adni az annyiszor haszontalanul használt *kép* szónak, azzal a negatív megállapítással kell hozzákezdenuünk meghatározásához, hogy minden kép szókép, s nem minden szókép kép is egyszersmind, ha a „szókép” terminusnak a magyar stilisztikában elfogadott — nagy-

<sup>7</sup> I. m., 79. l.

<sup>8</sup> François Moreau olyannyira tisztában van ezzel az „átfedéssel”, hogy tanulmányának bevezetőjében leszögezi: „[...] a *kép* terminust [...] nem a figurák egyikének nevéként használjuk, hanem mindvégig olyan nemfogalomnak tekintjük, amely különböző retorikai figurákat foglal magába.” (L’image littéraire [Az irodalmi kép]. Paris, C.D.U. — SEDES 1982. 13. l. — Tegyük hozzá: az átfedés nála még több figurára terjed ki, mint Gáldinál.) Ezzel annyiban egyetértünk, hogy, mint menten kiderül, magunk sem a figurák egyikének tekintjük a képet; hogy efféle nemfogalomnak tekinteni célszerű-e, abban már kételkedünk. Azzal pedig végképp nem értünk egyet, amit ugyanezen tanulmány vége felé olvashatunk, hogy ti. az esztétikai érték nem lehet érvényes kritériuma a képeknek (98–99. l.), illetve hogy „A tudatos szándék [...] a legkevésbé vitatható kritérium, amellyel a stilszta rendelkezik az irodalmi képek megkülönböztetéséhez és elkülönítéséhez” (100. l.).



jában-egészében a metaszemémának megfelelő — jelentéséhez tartjuk magunkat. Ez, ha egyelőre kissé félénken mondjuk ki, máris annyit tesz, hogy a képet nem tekintjük a többi figurával egy síkra helyezhető formációnak, szigorúbban fogalmazva, *nem tartjuk figurának*. Ehhez a negatív megállapításhoz pedig rögtön kapcsolhatunk egy másikat, amely meglepőnek tűnik talán, mégis bizonyosan igaz: legfőljebb részben szükséges (erre a „legfőljebb”-re még visszatérünk), de korántsem elégséges kritériuma a képnek a vizualitás, elemeinek „lerajzolhatósága”, különben köznyelvi kifejezéseink nagy részét is képnek kellene minősítenünk, miáltal a terminus éppúgy értelmét veszítené, mint ha a szóképpel azonosítanánk; másfelől szép számmal találhatók olyan költői kifejezések, sorok, amelyeket a befogadó kétségkívül képként érzékel, noha „vizualitási” fokuk rendkívül alacsony; íme egy kiragadott példa Reverdytől<sup>9</sup>:

Les frissons bleus de l'eau dans l'âme de la fièvre

azaz:

A víz kék borzongása lelkében a láznak

— ahol is a sor öt fő eleméből legfőljebb kettő igazán „látható”, a sor egésze mégis tagadhatatlanul képi természetű.

„Képi természetű”, mondtuk, egyelőre minden fedezet nélkül, hiszen eddig csak arról volt szó, hogy mi az, ami *nem* feltétele a képnek; de vajon mi az, ami feltétlenül kell hozzá? Nos, első megközelítésben azért két pozitív megállapítást is tehetünk. Bizonyos egyfelől, hogy egy kép létrejöttéhez legalább két nyelvi elem szükséges: egyelemű kép nem képzelhető el. Azért mondunk pedig nyelvi elemet s nem szót, mert igen ritkán ugyan, de előfordul, hogy a két elem egyike csupán morféma értékű, mint például Weöres Sándornál a *Grádicsok éneke* V. darabjának „arcodom arcomod” sorában. Valószínű az is, hogy a két elem közül legalább az egyiknek konkrét, tárgyi jelentéssel kell rendelkeznie, nem lehet mind a kettő elvont jellegű; ez derül ki egyébiránt Gáldi László csoportosításából is, amely szerint megidézhethet konkrét elem konkrétat, konkrét elem elvontat s végül elvont elem konkrétat, a negyedik variáció azonban — elvont elvontat —, nyilván mint lehetetlen, nála sem szerepel<sup>10</sup>.

Bizonyos másfelől, hogy minden képben lennie kell valamilyen minimális szemantikai anomáliának, különben megint csak a fentebb említett helyzet állna elő, vagyis legközségesebb, „normális” mondataink jó része is igényt tarthatna a kép rangjára. Lássunk mindjárt egy példát; a szerző ezúttal is Reverdy<sup>11</sup>:

Une écharpe nocturne s'accroche aux étriers de ce cavalier bleu.

azaz:

Éjszakai kendő akad kengyelébe eme kék lovasnak.

<sup>9</sup> Pierre Reverdy: *Épine*. — In: *Sources du vent*, 1929.

<sup>10</sup> Ld. i. m., 79. l.

<sup>11</sup> *Flammes*. — In: *La balle au bond*, 1928.

Elegendő fölcserélni a két „impertinens” jelzőt egymással, ily módon: „\* Kék kendő akad kengyelébe eme éjszakai lovasnak” — s ami *kép* volt, azon nyomban pusztá látványvá silányul. Ehhez azonban mindjárt hozzá kell tennünk azt is, hogy ez a bizonyos szemantikai anomália, tehát végső soron maga a kép sem mindig ismerhető fel önmagában, más szóval egy szószerkezet (szintagma, mondat) gyakran csak a kontextus hatására válik képpé, csak adott szövegösszefüggésben ismerhető fel mint ilyen; ami, ha igaz, azt jelenti, hogy noha a képek tekintélyes részének alapját valamely metaszeméma (a leggyakrabban talán hasonlat vagy metafora) „képezi”, a kép maga ebben a tekintetben sokkal inkább a metalogizmusokkal, mintsem a metaszemémákkal rokon, sőt megkövültethetjük talán azt a kijelentést is, hogy nem a kettő között, hanem a metalogizmusokon *túl*, a „klasszikus” figurák rendszerén *kívül* helyezhető el. Megint Reverdy-t vesszük elő; egy költeményének<sup>12</sup> kezdősora:

Un oeil crevé par une plume

azaz:

Egy toll kiszúrta szemgolyó

— így, önmagában, meghökkentő volta ellenére is, pusztá ábrázolás; s ha netán a befogadó — a költői szöveggel szemben támasztott igényének megfelelően — *szubjektíve* mint képet fogja is fel, *objektíve* csak a szöveg elemzése s adott esetben egy másik (vagy akár több) szöveggel<sup>13</sup> való szembesítése alapján minősíthető képpé. Itt például csakis ezúton deríthető föl a *kép* alapjául szolgáló *látvány* — hadd hangsúlyozzuk még egyszer e két fogalom különbözőségét —, amely látvány nem más, mint egy fa csúcsa, amint belenyúlik a holdkorongba; csakis ezúton derül fény ugyanis a „szemgolyó”-nak és a „toll”-nak a képet megalapozó metaforikus mivoltára.

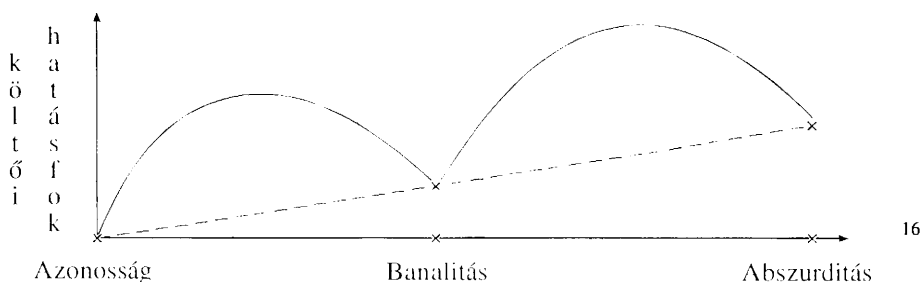
Mindezzel azonban egy lehetséges két-meghatározásnak még mindig csupán az úgynevezett „gyenge” kritériumait adtuk meg: nyilvánvaló, hogy korántsem minden nyelvi alakulat kép, amely legalább két elemű, elemei közül legalább az egyik konkrét, tárgyi természetű, és kisebb-nagyobb mértékű szemantikai rendellenességet mutat. E kritériumok közül, úgy tetszik, az első kettő nem fejleszthető tovább, a harmadik, a szemantikai anomália viszont további vizsgálatot érdemel, részint mértéke, részint minősége, jellege szempontjából.

Ami a mértékét illeti, ez értelemszerűen azzal jellemezhető, hogy milyen jelentéstávolságban vannak egymástól egy adott kép elemei (a pontosság kedvéért: kettőnél több elemű kép esetében is rendszerint kiemelhető két „alap”-elem; ha még ezek is kettőnél többen vannak, azt a két elemet vennénk szemügyre, amelyek között a legnagyobb ez a távolság). Világos, hogy a legkisebb távolság akkor áll fenn, ha a két elem azonos egymással: ilyenkor ugyanis egyáltalán nincs távolság, de persze kép sem jöhet létre; a legnagyobb távolság pontos helye egy képzeletbeli skálán természetesen kijelölhetetlen, mégis bizvást mondhatjuk, hogy akkor közelítünk ehhez a ponthoz, amikor

<sup>12</sup> L'ombre du mur. — In: Les ardoises tu toit, 1918.

<sup>13</sup> Ld. a Sombre c. költeményt (uo.), különös tekintettel a kezdősorra („Une longue aiguille traverse le rond” = „Egy hosszú tű döfi át a kört”), amely azonos látványt takar.

már-már abszurdnak, a szó szoros értelmében „kép-telenségnek” érezzük az elemek összekapcsolását. S noha Reverdy híres meghatározása szerint „Minél *távolibb* és igazabb a két kapcsolatba hozott valóság viszonya, annál frappánsabb a kép — annál nagyobb lesz felrázó ereje és lírai valósága”<sup>14</sup> (kiemelés tőlem — V. A.), vagyis a költő, talán Lautréamont nyomán<sup>15</sup>, mintegy egyenes arányosságot lát a jelentésbeli távolság és a kép értéke között, mégis úgy véljük, hogy e fiktív pont felé közeledve a kép „értékgörbéje” hanyatlani kezd. Az elemek *azonosságának* nullpontjától az *abszurditás* ereszkedő szakaszáig sem egyenletes azonban e görbe menete: valahol a kettő közt helyezkedik el az a pont, amelyet a *banalitás* szóval jelölhetünk, ahol is tényleges szemantikai távolság van ugyan a kép elemei között, ezt a távolságot azonban a megszokás, a „túlhasználat” annyira lecsökkentette, hogy a kép, ámbár kép marad, jelentős mértékben veszít erejéből, hatásfokából. A kép elemei közti jelentésbeli távolság mértéke és a kép értéke közötti összefüggést eszerint a következőképpen ábrázolhatjuk:



— amely ábráról, bármilyen elnagyolt legyen is, leolvasható, hogy föltételezzük: a legabszurdabb kép is értékesebb egy fokkal a közhelyszerűnél.

Mielőtt rátérnénk a szemantikai anomáliák jellegének vizsgálatára, hozzunk egy példát a „grafikon” némely pontjának illusztrálására, változatlanul a képek nagy teoretikusától és alkotójától, Reverdytől. Az azonosság pólusához igen közel helyezkednek el például az ilyenek:

<sup>14</sup> In: Le Gant de crin. Paris, Plon 1926. 32. l. (Ezt idézi Breton is első szürrealista kiáltványában — ford. Bajomi Lázár Endre —, ld. A szürrealizmus. Bp. Gondolat 1968.)

<sup>15</sup> Gondolunk itt a Les Chants de Maldoror V–VI. énekének „szép, mint [...] sorozatára, amelyből közismert a „Szép, [...] mint a varrógép és az esernyő véletlen találkozása a boncasztalon” (VI. 3.), de van ezekből jó tucatnyi, pl. „szép volt, akár a gazdája után futó eb mozgásgörbéjéről írt értekezés” (V. 2.) stb. Ezek persze „csak” hasonlatok, de tanulságos és Reverdy kép-értékelésével teljesen egybehangzó az, amit ezzel kapcsolatban Lautréamont szinte elméleti szinten fogalmaz meg költeményében: „Általánosságban szólva, figyelemre méltó a vonzódásunk az iránt, hogy keressük (majd kifejezzük) az egymástól homlokegyenest eltérő természetű jelenségekben rejlő hasonlóságokat és különbségeket [...]”, majd: „Mindenkinek van józan esze, hogy [...] elismerje, hogy első pillantásra a legkisebb összefüggést se látja a királykánya röptének szépsége és a gyermek arcának szépsége között, mely szelíden úszik a nyitott koporsó szélé fölött, miként egy tavirozsa, mely átfúrja a víz felszínét: [...] A kihívó hasonlatom két végpontját összekötő fenséges nyugalma láncolat már-már közhelyszerű, és a jelképei meglehetősen világosak [...]” (V. 6.). (A magyar fordítás, amelyet idézünk, Bognár Róbert kitűnő munkája: Maldoror énekei. Budapest, Európa 1981.)

<sup>16</sup> Ld. egy korábbi dolgozatunkat: Image et signification dans la poésie de Reverdy [Kép és jelentés Reverdy költészetében]. Acta Litteraria, 1975/3–4. 482–486. l.

La rue est grande et triste comme un boulevard<sup>17</sup>

— azaz:

Az utca tág és bús mint egy körút

— vagy: „Les façades sont des faces”<sup>18</sup>, ami hüen-hűtlenül talán úgy fordítható, hogy „A homlokzatok homlokok”. Mindkét esetben meglepően közel állnak egymáshoz az összekapcsolt elemek, s ezúttal éppen e közelség adja a kifejezések erejét. Itt a helye tehát ellene mondanunk Stephen Ullmann ama megállapításának, mely szerint „Ha a két terminus túlságosan közel áll egymáshoz [...], nem születhet kép.”<sup>19</sup> Az ilyen mérvű közelség éppoly erős hatású lehet, mint a nagy jelentésbeli távolság; nem kép ugyan, de ennek példázására ide kívánczik Lautréamont mondata: „Fintornak nevezem a madaraknál azt, amit az emberiség esetében ugyanezzel a szóval illetnek.”<sup>20</sup> Van-e meglepőbb ennél az *ugyanezzel*-nél?

Az abszurditás határához közelednek ugyanakkor az ilyenféle sorok:

[...] le poisson mourant joue sa dernière carte<sup>21</sup>

— azaz:

[...] a halódó hal kijátssza utolsó lapját

— vagy egy másik példa, ezúttal Bretontól:

[...] sur un pont, la rosée à tête de chatte se berçait

— azaz:

[...] egy hídon ringatózott a macskafejű harmat

— mely utóbbi példának egyebek közt az a pikantériája, hogy a modern költészet egyik nagy értője, Georges Mounin szinte nem is tartja képnek, csupán egy számára és általában a macskabarátok, természetkedvelők számára egyértelmű látvány ábrázolásának; így nyilatkozik róla: „amikor Breton ezt mondja [...], talán egy olyan társítás különlegessége csábítja, amelynek semmi alapja nincs, ám az az olvasó, aki szereti a macskákat és a reggeli kerteket, végül is fölfedezi e kép rendkívüli, klasszikus pontosságát, mely egy harmatcsepp látványát adja elénk a maga enyhén nyomott, enyhén ellapult gömbszerű formájával, amely geometrikus forma teljes mértékben hasonlít a macskák hatszögletű fejére; a harmatcseppről gyémántos sziporkázással visszaverődő néhány fénysugár pedig olyan, akár a három merev és fehér bajuszszál. Szembetűnő. Jómagam sosem kerestem ezt az összefüggést, mely önként adódik annak számára, aki nem tudja, hogy a macs-

<sup>17</sup> Stop. — In: Quelques poèmes, 1916.

<sup>18</sup> L'homme et la nuit. — In: Sources du vent, 1929.

<sup>19</sup> Stephen Ullmann: Langue et littérature [Nyelv és irodalom]. Paris, Les Belles Lettres 1961. 45. l.; idézi F. Moreau, i. m., 88. l.

<sup>20</sup> Maldoror énekei. Id. kiad., IV. 2.

<sup>21</sup> Fillet d'astres. — In: La guitare endormie. 1919.

kafejú harmatot szürrealista rejtélynek kell tekinteni.”<sup>22</sup> Jómagunk, talán mert most már Mounintól tudjuk, minek nem kell tekinteni, mégis inkább szürrealisztikus, semmint realisztikus képnek tartjuk a macskafejú harmat ringatózását a hídon.

Végül ami a banális vagy az ahhoz közelítő képeket illeti, maradjunk még egy pillanatra Mouninnél; a fent idézett szöveg egy Éluard-költemény, a *La dame de carreau* (A káró dáma) elemzéséből való, amely költeményről az elemző megállapítja, hogy „Éluard kegyetlen remekműve a többiek szürrealizmusa ellenében”, „S ebben a remekműben nincs egyetlen kép sem. (Bárki beláthatja, hogy nem tekintendő annak, az első mondatokban, »a tisztaság kitárt karjai«, a »szárnycsapás öröklétem egén«, amelyek alig is képek, inkább készen kapott szólásformák.)”<sup>23</sup> Mellesleg megemlítve, hogy az elemzett költeményben nem „a tisztaság kitárt karjai”-ról („bras ouverts de la pureté”), hanem a lírai alanynak „a tisztaság felé tárt karjai”-ról („j’ ai ouvert mes bras à la pureté”) van szó — Mounin talán emlékezetből idézett —, nem vagyunk bizonyosak abban, hogy mindenki számára „készen kapott”, azaz közhelyszerű kép a „szárnycsapás az öröklét egén”, aminthogy abban sem vagyunk bizonyosak, hogy, mint céloztunk rá, a Gáldi-féle példaanyag jó része, mely valóban közhelyszerű, egyáltalán képnek tekinthető-e, s nem csupán figurának. Ha mégis elfogadnánk képnek az ilyenfélét, nyilvánvalóan a banalitás pólusa körül csoportosulnának az olyan kifejezések, mint a „szerelem lángja”, a „csók tüze” vagy a „szenvedély parazsa”.

Ezekkel a példákkal akár hozzá is foghatunk a képalkotó szemantikai rendellenesség természetének föltárásához. Mi a közös például az utóbbi három kifejezésben, s noha utca és körút közt körülbelül olyan szoros a rokonság, mint ösvény és út között, miért tarthattuk képnek azt, hogy „Az utca tág és bús mint egy körút”, s miért nem tartjuk annak, ugyancsak Reverdytől, a „Chemin de route” („úti ösvény”?) kifejezést<sup>24</sup>? Nem nehéz a válasz, ha összehasonlítjuk az előbbi sort ezzel a mondattal:

\* Az utca széles és forgalmas, mint egy körút.

Kép ez? Semmiképp; s nyilvánvalóan azért nem az, mert hiányzik belőle az a két *tárgyi* elem közé beékelődő *emberi* (ha úgy tetszik: antropomorfi) jelentésmozzanat, amelyet az eredeti sorban a „bús” szó hordoz. És ugyanezért nem kép az ugyanilyen közel álló tárgyi elemeket összekapcsoló „Chemin de route” sem, nem pedig azért, mert pusztán nominális szerkezet — nominális szerkezet volt, de mégis kép „a víz kék borzongása lelkében a láznak”, aminthogy nominális szerkezet s mégis bizonytalanság kép „az órából kilépő megszeliült idő” is<sup>25</sup>, vagy a következő, mely olyannyira kép, hogy képzőművészeti analógia is van:

Tous les coquelicots ou les lèvres des femmes  
reflétés dans le ciel<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Cahiers du Sud, 1953., 318. sz., 309–312. l. — A cikk szövegét idézi Éluard kritikai kiadásának („Pléiade”, Paris, Gallimard 1968) I. kötete a jegyzetekben (1389–1393. l.).

<sup>23</sup> Uo., az Éluard-kiadásban 1389., 1392. l.

<sup>24</sup> Le circuit de la route. — In: Coeur de chêne, 1921.

<sup>25</sup> La fuite du temps. — In: La guitare endormie, 1919.

<sup>26</sup> La parole descend. — In: Sources du vent, 19239. — A költői kép képzőművészeti megfelelőjeként Man Ray A l’heure de l’observatoire — Les amoureux (1932–34) c. alkotására gondolunk.



— azaz:

Valamennyi pipacs vagy az asszonyok ajka  
amit tükröz az ég

S hadd idézzünk még néhány példát, csupán a statisztikai nyomaték kedvéért:

Le monde pour dormir se renversait<sup>27</sup>  
(= A világ hanyatt dőlt aludni)

... la rosée descend les pieds nus sur les feuilles<sup>28</sup>  
(= ... a harmat mezítláb száll le a levelekre)

... la grand-route nue  
Se couche entre les deux rivières<sup>29</sup> | = | (... az országút mezítlén  
Fekszik a két folyó közé)

Kivétel nélkül minden példánkban fölfedezhető az *emberre*, illetve a *tárgyi világra*, még általánosabban az *élőre* és *élettelenre* jellemző jelentésmozzanatok (szémák) „ke-resztesződése”, más szóval az objektív és a szubjektív szféra olyatén egybekapcsolása, mely nemcsak a liège-i retorikusok ún. „triadikus modellje”, hanem a magunk évekkel korábban kifejtett felfogása szerint is általában és egészében *minden költői alkotás sajátja*.<sup>30</sup> E kétfajta jelentésmozzanat ötvöződése tehát föltétlenül feltétele a kép létrejöttének, amelyről ennek megfelelően, a korábban felismert kritériumokat is belefoglalva, a következő meghatározást adhatjuk: *kép* az olyan nyelvi szerkezet, mely *a*) legalább két elemből áll, *b*) elemei közül legalább az egyik tárgyi (ha nem is okvetlenül vizuális) természetű, *c*) elemei közt mindenképp mutatkozik bizonyos fokú szemantikai anomália, *d*) ez a jelentésbeli rendellenesség emberre-tárgyra, élőre-élettelenre jellemző szémák egyesítésének eredője, *e*) ami annyit tesz, hogy ugyanolyanféle struktúrát valósít meg kicsinyben, amilyent a költői mű egésze nagyban. (Ami értelemszerűen azt is jelenti, hogy egy költemény állhat egyetlen képből, illetve egyetlen kép is alkothat egész költeményt.) Ezen a ponton — ha a motivációra épülő költőiség-meghatározásával kapcsolatban vannak is fenntartásaink — teljesen egyetértünk Jean Cohennel, aki szerint a költőiség („poéticité”) egyik specifikus jellemzője az irodalmisághoz („littérarité”) képest az, hogy „megnyilvánulhat a mondat vagy annál kisebb nyelvi egységek szintjén is”<sup>31</sup>. Ez ugyanis véleményünk szerint az egyetlen logikus magyarázata annak, hogy egy kontextusából kiragadott kép is (legyen bár több sornyi terjedelmű, vagy egyetlen

<sup>27</sup> Abîme. — In: Les ardoises du toit, 1918.

<sup>28</sup> Chemin tournant. — In: Sources du vent, 1929.

<sup>29</sup> Trace de pas, uo.

<sup>30</sup> Ld. J. Dubois–F. Edeline–J. M. Klinkenberg–P. Minguet: Rhétorique de la poésie [A költészet retorikája]. P.U.F., Paris 1977. 74. sköv. I., és A. Vajda: Quelques traits particuliers de la poéticité chez Pierre Reverdy [A költőiség néhány sajátos vonása P. R.-nél], Annales, Sectio Phil. Moderna, Bp. 1974. 53–72. I., továbbá Vajda András: Reverdy költői kubizmusa (doktori értekezés, kéziratban). 1978., valamint ld. a 16. jegyzetet.

<sup>31</sup> Jean Cohen: Poésie et motivation [Költészet és motiváció]. — In: Poétique 11. (1972), 437. I.

szintagma, vagy akár egyetlen szóalkotás<sup>32)</sup> önmagában esztétikai élményt nyújthat, esztétikai érték hordozója lehet; ez pedig azt jelenti, hogy amit korábban mondtunk félénken, most megismételhetjük bátrabban: a képet nem a figurák egyikének, s tehát nem is pusztán retorikai, hanem egyenesen *poétikai* jelenségnek tekinthetjük<sup>33)</sup>, amelynek azonban mindig megvan a maga „figurális” alapja. Ilyen értelemben a költészetben nincs „nonfiguratív” kép: ha a kép meghatározásához azzal a negatív megállapítással kezdtünk hozzá, hogy „nem minden kép szókép, s nem minden szókép kép”, ezt most úgy módosítanánk, hogy nem minden figura alkothat képet, de minden kép mélyén rejlik egy figura — s nem feltétlenül metaszeméma: lehet akár egy jól sikerült rímpár is —, amely az említett kétfajta széma „összehozásán”, vagyis azon a fokozaton keresztül válik képpé, melyet közönségesen *megszemélyesítésnek* hívnak, s amellyel a következő pontban foglalkozunk majd.

Előbb azonban még két megjegyzést kell fűznünk a fentiekhez. Az egyik egy részben valós, részben mégiscsak feloldható ellentmondással kapcsolatos. Utóbb azt mondtuk ugyanis, hogy a képnek jellemzője az önállóság, vagyis az, hogy kontextusából kiragadva is hordozhat esztétikai értéket; korábban viszont találkoztunk olyan képpel, amelyről azt kellett mondanunk, hogy kép-volta csupán tágabb kontextusának (az egész szövegnek, sőt más szövegeknek) figyelembevételével ismerhető fel. Nos, erre nemigen mondhatunk mást, mint azt, hogy a kép e tekintetben is rokonvonást mutat a költői alkotás egészével; számtalan olyan költői mű van, amely nem fejthető meg maradéktalanul más szövegek (mondjuk egy egész ciklus vagy kötet szövegeinek) segítségével hívása nélkül.<sup>34)</sup> Ilyen művek, ilyen képek mindig is voltak, de talán nem tévedünk, ha úgy véljük, hogy e téren a legrégebb és a legújabb költészet „vezet”, persze mindkettő más-más okból. Az interpretáció nehézségei egyébként nem csorbítják sem a költői mű, sem — a mi esetünkben — a kép autonómiáját, ami még a „legátláthatóbb” szövegeknél is szükségképpen csak viszonylagos.

Másik megjegyzésünk ehhez kapcsolódva éppen a képek interpretációjának folyamataira, illetőleg jelentésük belső szerkezetére vonatkozik. Vegyük az alábbi példát<sup>35)</sup>:

Les rayons sont déjà debout dans les allées

— azaz:

A sugarak immár állnak a fasorokban

<sup>32)</sup> Ld. Weöres Sándor „egysoros verseinek” némelyikét, pl. az első sorozatból az V., VI., XVII., vagy a másodikból a XVII., XXII., XXV. stb. darabot.

<sup>33)</sup> Csak így, „lap alján”, s roppant problémakörét meg sem próbálva megkönyékezni jegyezzük meg, hogy részben hasonlóképpen vélekedünk: a *szimbólum*ról is, amely retorikai szempontból éppoly ellentmondásosan ítéltetik meg, akár a kép: Gáldinál és Morier-nál szerepel a figurák között, Todorovnál és a liège-ieknél nem; Morier „konvencionális szimbólumok” cím alatt oldalakon keresztül sorolja az olyan példákat, mint „méh”, „bárány”, „sas” stb., amelyeket Gáldi László *emlékmű*nek nevez, s hasznosnak véli „nem túlságosan kiterjeszteni a szimbólum szféráját, és többé-kevésbé tisztán elhatárolni az *emlékműtől*” (i. m., 86. l.). Számunkra feltétlenül ez utóbbi felfogás a rokonszenvesebb: az emlékműt tekintsük figurának, a szimbólumnak adjunk helyet közvetlenül a poetizáltság síkján.

<sup>34)</sup> Utaltunk erre a nehézségre egy korábbi dolgozatunkban is, Rimbaud *Illuminations*-jának (Színvázlatok) kapcsán; in: Rimbaud költészete és a Kommun, Filológiai Közlöny, 1973/1–2. 151–152. l.

<sup>35)</sup> P. Reverdy: Montre. — In: Les ardoises du toit, 1918.

Amint a költemény szövegébe ágyazva e sorra bukkan az olvasó, először intuitíve, hogy úgy mondjuk, *poétikai* jelentését fogadja be. Egy második lépésben lehánthatja róla a megszemélyesítő és a figuratív jelleget — a kettő nem azonos egymással, mint látni fogjuk —, s előtte áll a poétikumától megfosztott *látvány*: „\* A napsugarak már merőlegesen esnek a földre”. Végül egy harmadik lépésben immár nem is a képet, hanem ezt a látványt értelmezheti az olvasó olyanképpen, hogy „\* Dél van”. Természetesen nem ez a legutóbbi megfogalmazás adja meg a kép igazi jelentését, de biztos, hogy része annak, aminthogy része a póré látvány is; ha viszont ily módon legalább három réteget különböztettünk meg a kép jelentésében, fölmerül a kérdés, vajon minden kép ilyen természetű-e? A válasz: nem. Ha megint elővesszük az „Egy toll kiszúrta szemgolyó”-t, azt tapasztaljuk, hogy, mint mondtuk, a kép mögött álló látvány rekonstruálható, ez a látvány azonban már nem interpretálható tovább a fenti módon (ha mégis, sokkal bizonytalanabban: este van?, éjjel van?, reggel van? — a hold járásától függ), itt tehát nem három, csupán két réteget választhatunk külön. S végezetül még olyan képek is vannak, amelyekben e két réteg sem elkülöníthető, amelyekben nincs mögöttes, képpé „átfogalmazott” látvány, hanem úgyszólván egybeesik a kettő; ilyen például a már ugyancsak idézett „az órából kilépő megszeliült idő”.<sup>36</sup> Ezzel, egyelőre persze csak hipotetikusán, három képtípust sikerült megkülönböztetnünk, amelyek közül az első s részben a második típus is gyakorta föllelhető a korábbi költészetben, a harmadik azonban, úgy tetszik, leginkább a modern költészetre jellemző. És ígéretünkhöz híven itt kell visszatérnünk arra a „legföljebb”-re, amely e fejezet elején szerepelt, hogy tudniillik „legföljebb részben szükséges, de korántsem elégséges kritériuma a képnek a vizualitás”; ebben a harmadik típusban találunk ugyanis egy sereg olyan képet, mely, mint az iménti példa is, minimális vizualitással, „láthatósággal” rendelkezik ugyan, ám a benne rejlő *megszemélyesítő* mozzanat révén mégis képnek minősül: bizonyítékaul annak, hogy a vizualitás valóban csak „gyenge”, ez a megszemélyesítő mozzanat viszont már „erős”, nélkülözhetetlen kritériuma a képnek. Nincs jelen ez a mozzanat például az olyan vesszorban, mint „Ég a napmelegtől a kopár szik sarja”, amelyben figura is van (például az „ég” hiperbolája) s persze látvány is, az egész mégsem nevezhető képnek, hiszen akkor képnek kellene tekintenünk a boglyák hűvösében heverő tűz-tizenkét szolgát is. Jelenléte teszi ugyanakkor képpé mondjuk *A puszta, télen* végét, méghozzá az első típusba sorolható képpé („Leesik fejről véres koronája — „\* Vörösen lemegy a nap” — „\* Bealkonyul”). Összegezve: a kép nem retorikai alakzat, hanem poétikai jelenség, amelyhez azonban figura is, megszemélyesítés is kell; de nem figura-e maga a megszemélyesítés?

2) A *megszemélyesítés* terminusára, noha fentebb magunk is több ízben használtuk, több okból is nehezeltünk. Az egyik ok pontos tartalmának meghatározatlansága, ami bizonytalan helyzetbe hozza egyéb terminusokhoz való viszonyában. Korábban mondtuk volt, hogy Morier szótára nem is tud a megszemélyesítésről, s egy lábjegyzet

<sup>36</sup> Ld. a 15. jegyzetet; csupán az érdekesség kedvéért: ha nem az eredetit („l'heure approuvoisée qui sort de la pendule”), hanem szó szerinti fordítását tekintjük („a faliórából kilépő megszeliült órá”-t), ezt tárgyszerűen megtalálhatjuk Carolman Catalogue d'objets introuvables-jában (Megtalálhatatlan tárgyak katalógusa; Éd. André Baland, Paris, 1969. 123. l.), annak az órának személyében, amelynél „A hagyományos kakukk helyett az egész számlap ugrik elő óránként. Időközben illedelmesen megbújik elegáns, rusztikus házikójában.”

erejéig<sup>37</sup> szóltunk arról is, hogy „personnification” ugyan nem, „prosopopée” azonban szerepel nála külön szócikként, ami Eckhardtnál ugyan annyit tesz, hogy „megszemélyesítés, prozopopea” (*sic*), igazában viszont csupán egy töredékét fedi azoknak a jelenségeknek, amelyekre a megszemélyesítés szót alkalmazni szokás. (Morier szerint a prozopopeia, „az a figura, amikor a szerző egy távollévő vagy elhunyt személyt vagy akár egy megszemélyesített (!) dolgot beszélget, mint Franciaország, a Dicsőség, a Hírnév, a Múza”.) Ugyanitt arra is utaltunk, hogy Todorov idézett könyvének idézett táblázatában mindkét terminus szerepel, egymás szomszédságában, bizonyoságául annak, hogy a szerző különálló alakzatoknak tartja őket; nem így Gáldi László, akinek stilisztikájában a megszemélyesítés a fő címszó, a vele foglalkozó pontnak azonban már a címe — „*La personnification (ou prosopopée)*”<sup>38</sup> — nyíltan azonosítja a kettőt. Ezzel aztán a két fogalom egymáshoz való viszonyának — függetlenség, egybeesés, bennfoglalás, illetve részleges átfedés — gyakorlatilag minden elvi lehetősége ki is merült.

Nem kedveljük továbbá a megszemélyesítés terminusát azért sem, mert pusztán azzal, hogy nevet ad neki, érdemtelenül kitüntet egyet négy strukturálisan együvé tartozó jelenség közül, míg hármójuk vagy a névtelenség homályában marad, vagy olyan figura elnevezése alatt kerül számbavételre, amely nem egyenrangú a megszemélyesítéssel. S neheztelünk végül azért is, mert — mint a képről szóló fejtegetésünkben utaltunk is erre — a nyelvi jelenségeknek sokkal tágabb körére szokás alkalmazni, mint amit a szó jelentése etimológice megengedne: nem csupán azokra az esetekre, amikor *tárgyi* elem *emberi* vonásokat ölt magára, hanem azokra is, amikor, sokkal általánosabban, *élettelen* dolog az *élőre* jellemző sajátosságokra tesz szert, sőt akár még általánosabban talán még akkor is, ha *két tárgyi (élettelen) elem* kapcsolódik össze egymással oly módon, hogy az egyik átveszi a másiktól a belőle hiányzó, amabban — közvetetten — meglévő „emberi” („emberi eredetű”, „ember készítette” stb.) jelentésmozzanatot, szémát. Mégis, megszokottsága, vagyis közvetlen érthetősége miatt a fenti fenntartások ellenére sem akarnánk új terminust kiagyalni a megszemélyesítés helyett (például olyanfélét, hogy „megelevenítés”, vagy egyebet); különben is, Hamlettel szólva, egy terminus magában nem lehet „se jó, se rossz; gondolkozás teszi azzá”, ez esetben tehát a fogalom tartalmának kellő körülhatárolása és egyéb fogalmakhoz való viszonyának meghatározása teheti továbbra is használhatóvá.

Térjünk ki ennek okából egy kicsit részletesebben az említett négy rokon struktúrára. A megszemélyesítés mellett, amelyben tehát emberi vonások vetülnek tárgyi elemre, értelemszerűen még három lehetőség van: hogy tárgyi vonások vetülnek emberi „elemre”, tárgyi vonások egy tárgyról egy másikra vagy emberiek emberi alapra. Illusztrációképpen: ha azt mondjuk, hogy „az ablak a ház szeme”, ez nyilvánvalóan az első típusba tartozik; ha azt mondjuk, hogy „a szem a lélek ablaka”, ez már a második csoport tagja. Jóval kevesebb a példa a másik két lehetőségre, de azért akad; föltétlenül a harmadik típusba sorolható a korábban idézett Reverdy-sor, amely utcát és körutat állít hasonlított-hasonló viszonyába, de talán ide tartozik a híres-hírhedt „Ha a föld isten kalapja ...” is; végül a negyedik csoportban helyezhető el, amikor Milne–Karinthy

<sup>37</sup> Ld. a 6. jegyzetet.

<sup>38</sup> I. m., 83. l.

Micimackójában Malacka a „lelki szájával” vigyorog, vagy Rimbaud-nak a képzavar határát súroló alábbi sora:

L'étoile a pleuré rose au coeur de tes oreilles

— azaz:

Csillag sírt rózsaszínt füleidnek szívébe

— ahol a „csillag sírt” megint csak nyilvánvalóan megszemélyesítés, a „fül” és a „szív” összekapcsolódása azonban már határozottan „negyedik típusú találkozás”. Tisztában vagyunk persze azzal, hogy akárcsak a magyarban, a franciában is a „szív” szó szótári jelentései közé tartozik az, hogy valaminek a „közepe”, mégis, míg egy olyan kifejezésben, mint az ország vagy a város „szíve”, eleve ez az elvontabb, metaforikus jelentés érvényesül, az idézett sorban a „fül”-lel való társulás érzésünk szerint túlságosan is visszaadja a „szív” szónak eredeti, „testrészt” jelentését. (Alighanem ezért is kerüli ki ezt a zavaróan ható mozzanatot Franyó Zoltán fordítása: „A csillag könnyezik friss rózsaszínt füledre”<sup>39</sup>.)

Érdekes mármint egyfelől, hogy mind a négy változatnak könnyűszerrel megtalálható a pontos képzőművészeti megfelelője, méghozzá nagyjából hasonló arányban ahhoz, ahogyan nyelvi megfogalmazásban találkozunk velük: sűrűbben az első két kategóriában, jóval ritkábban a másik kettőben; amihez azért hozzá kell tennünk, hogy az ilyen alkotások egyik vagy másik osztályba való besorolását nem kis mértékben befolyásolja egyes esetekben a cím is, amelyet képi vagy tárgyi kompozíciójának adott alkotója. Találomra föllapozva *A szürrealizmus enciklopédiáját*<sup>40</sup>, ilyen megfelelésekre bukkanunk (azzal a különbséggel persze, hogy itt nem szémák, hanem formák összekapcsolódásáról vagy átadásáról van szó): *a)* bizonyosan a megszemélyesítés kategóriájába iktatható Magritte műve, mely gusztusos női keblekkel „ruház fel” —, hogy a reciprok figurát használjuk — egy vállfán függő hálóköntöst és realisztikus lábujjakkal egy pár női cipőt<sup>41</sup>, *b)* emberi témát „tárgyasít” (az *Enciklopédia* fordítója a némiképp pejoratív ízű „eldologiasítás” terminust használja<sup>42</sup>) Picabia *Szerelmi parádéja* vagy Duchamp nagy üvege; *c)* két tárgyi elemet rendel egymáshoz Szlávics László *Ítélet nincse*, amikor egy lecsupaszított, de még a földben gyökerező fiatal fát a csúcán hatalmas fejsze-fejjel lát el, de ebbe a kategóriába tartozhat Man Ray ceruzaformára hegyezett templomtornya is<sup>43</sup>; *d)* végül emberi forma emberivel ötvöződik ugyancsak Magritte-nál, *A megbecstelenítésben*, ahol egy női arc az egész test lenyomataként jelenik meg (a szemek helyén a mellek, az orr helyén a köldök stb.<sup>44</sup>), s ilyen típusú a Man

<sup>39</sup> A verset ld. a Poésies (Versek) c. kötetben, a fordítást Rimbaud összes költői műveiben, Budapest, Európa 1965. 122. l.

<sup>40</sup> Írta René Passeron, fordította Balabán Péter, utószavát írta Mezei Ottó. Budapest, Corvina 1984.

<sup>41</sup> Filozófia a budoárban, 1947.

<sup>42</sup> I. m., 76. l.

<sup>43</sup> Ez nem az Enciklopédiában szerepel, hanem az Éluard-dal közösen készített *Les mains libres* (1937) c. kötetben található; a hozzá tartozó költemény címe: *Où se fabriquent les crayons* [Ahol a ceruzák készülnek].

<sup>44</sup> Az érdekesség kedvéért: ugyanezt az ötletet bontja ki kis erotikus „képregénnyé” André François Barbe; ld. a *Das Magazin* 1982/11. számában, 36. l.



Ray rajzolta, alvó női alakot formáló tenyér is<sup>45</sup>. Legvégül pedig fölfedezhetők még olyan átmeneti alakzatok is, amelyeknél élő és élettelen úgy kapcsolódik egybe, hogy jószerivel eldönthetetlen, melyik mozzanat szolgál alapul; ki a megmondhatója például Victor Brauner *Farkas-asztala* esetében, hogy vajon asztallá formált farkasfiguráról vagy farkas formájú asztalról van-e szó? Ilyen átmeneti jelenség a négy fő típus között a költői nyelvben az, amikor bizonyos — szeména-értékű vagy annál is nagyobb — jelentésegységek oly módon kapcsolódnak össze, hogy megállapíthatatlan, melyik a számuk „átáramlásának” fő iránya. Többféleképpen is előállhat ilyen helyzet, itt csak két módozatáról szólnánk. Az egyik az elemek pusztán egymás mellé helyezése, kötőszóval vagy anélkül; főként a nominális stílusú szövegekben találkozunk szép számmal ilyen megoldásokkal, így például Reverdy-nél:

Une étoile ou une hirondelle		Egy csillag vagy egy fecskemadár
Au coin de la fenêtre		Az ablak szögletében
La lune		A holdf
Et une femme brune		S egy barna nő
C'est là		Amott
..... <sup>46</sup>		.....

— ahol a szintaktikai kapcsolatok hiánya eleve azt eredményezi, hogy az elemek között szabadabban épülhetnek ki szemantikai kapcsolatok, az elemek pusztán szomszédságukkal egymás jelentését gazdagítják; de megint csak ki a megmondhatója, hogy a „csillag” és a „fecske”, illetve a „hold” és a „barna nő” közül melyik ad át nagyobb jelentéstöbbletet a másiknak? — Egy másik módozat az, amikor hasonlított és hasonló hagyományos fontossági rendje megváltozik, s a kettő úgyszólván egyenrangúvá válik; az alábbi példát Éluard-tól idézzük (a kontextus: katonák vonulnak, amíg az estével el nem jön a pihenő ideje):

Le soir, le soleil qui se couche  
Comme un fardeau glisse d'une épaule.<sup>47</sup>

Somlyó György fordításában:

Este úgy bukik le a nap,  
Mint egy súlyos teher a vállról.

A kontextus ismeretében közvetlenül érzékelhető, mi különbözteti meg az ilyen hasonlatot a megszokottól: míg emebben a hasonló bizonyos értelemben kilép a szöveg síkjából s egy kváziszintre emelkedik, az Éluard-hasonlat hasonlója éppoly szervesen beilleszkedik a szövegösszefüggés elsődleges jelentéssíkjába, mint hasonlítottja; ha némi leegyszerűsítéssel azt mondjuk, hogy „a nap is fáradt, mint a katona, a katona is nyu-

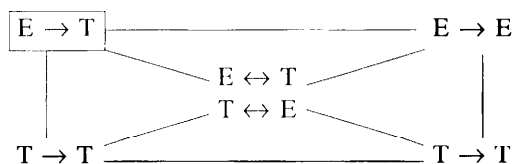
<sup>45</sup> Ld. ugyancsak a *Les mains libres*-ben; a pár-költemény címe: *Belle main* [Szép kéz].

<sup>46</sup> Poème. — In: *Dources du vent*, 1929.

<sup>47</sup> *Soldats casqués, fleuris* [...]. — In: *Le devoir*, 1916.

govóra tér, mint a nap”, menten világossá válik, hogy itt nem egyirányú széma-átadásról van szó, hanem kölcsönös széma-cseréről.

A kezdetben megkülönböztetett négy formáció közé ötödikként odaállítva ezt a legutóbbit, „rokoni kapcsolataikat” eszerint így ábrázolhatjuk:



— ahol  $E$  az emberi (tágabban: élő),  $T$  a tárgyi (tágabban: élettelen) elemeket jelöli, a nyilak a szémák átadásának irányát, középpüthet a kettős nyilak a jelentésmozzanatok cseréjének kölcsönösségét; a bal felső sarokban a keret korántsem a benne foglalt „képlet” kitüntetett voltát jelzi, mindössze azt, hogy az ennek megfelelő kifejezésformákat tekintjük a szó szoros értelmében *megszemélyesítésnek*, amelynek éppen kitüntetett volta ellen emeltünk óvást ez alfejezet kezdetén. A vízszintes és függőleges vonalak pedig nem jelentenek semmiféle alá-fölérendeltségi viszonyt — a képletek elhelyezése a négyszög sarkain voltaképp önkényes és tetszőlegesen átrendezhető —, csupán azt, hogy a „tisztá” képletek pólusai közt fokozatos átmenetek képzelhetők el, eszerint, hogy az összekapcsolódó nyelvi elemek, jelentésegységek milyen mértékben vagy inkább milyen arányban emberi (= élő), illetve tárgyi (= élettelen) szémák hordozói. Ezek az átmenetek, mondjuk a négyszög bal oldalát, az  $E \rightarrow T \rightarrow T \rightarrow T$  vonalat véve példának, ilyképpen szemléltethetők (az indexként használt kisbetűk értelemszerűen a másik szférába tartozó jelentésmozzanatok meglétét, illetve mennyiségét jelzik):

$$E \rightarrow T \dots E^i \rightarrow T \dots E^{ii} \rightarrow T \dots T^{ee} \rightarrow T \dots T^e \rightarrow T \dots T \rightarrow T$$

A skála két végpontját már illusztráltuk, most csak két példát idézünk az átmeneti képletek egyikére-másikára, megint csak a *L'ombre du mur* című Reverdy-költeményből<sup>48</sup>:

Larme qui tombe de la lune		Könny mely a holdból hull alá
Un lac		Egy tó

Valamint:

Le monde rentre dans un sac		A világra borul egy zsák
La nuit		Az éj

Elnézést a második részlet magyaráztásának szabadosságáért, de másképpen nemigen adható vissza az eredetiben nyilvánvaló metaforikus kapcsolat a „zsák” és az „éj” között, ugyanaz a fajta kapcsolat, amely az első idézetben a „könny” és a „tó” közt áll fenn.

<sup>48</sup> Ld. a 12. jegyzetet.

Annyi bizonyos, hogy „tő” és „éj” egyformán és tisztán tárgyi-természeti (*T*) elemek; „könny” és „zsák” között azonban már feltétlenül van bizonyos különbség a tárgyi és emberi szemák aránya tekintetében: ha az előbbit *E'*-vel jelöljük, az utóbbit a *T'* jelöléssel illethetők, de az persze csak alapos szemantikai elemzés, továbbá az egyazon kontextusban szereplő elemek ilyen szempontú összehasonlítása alapján dönthető el, hogy mondjuk: *E'* helyett *E''*, *T'* helyett *T''* minősítést alkalmazunk-e, és viszont.

A fentiekből levonható következtetéseket röviden ekképpen összegezhethetjük:

a) A képhez hasonlóan a megszemélyesítést sem tekintjük a retorikai alakzatok rendszerébe közvetlenül besorolhatónak, és pedig legalább két okból: egyrészt különböző-féle figurák (metafora, metonímia stb.) képezhetik egy-egy megszemélyesítés alapját, ami eleve illogikussá teszi az utóbbinak egy síkra helyezését az előbbiekkal; másrészt a figurák osztályozásának fő szempontjai közül az egyik, mint tudjuk, az egyes nyelvi szintekhez (morfológia, szintakszis stb.) való tartozásuk, a megszemélyesítés jelensége pedig a legegyszerűbb szókapcsolatoktól kezdve a mondaton keresztül még nagyobb szövegegységekig bármely nyelvi szinten megvalósulhat. (S nemcsak bármely *nyelvi* szinten, hanem, mint a nem véletlenül fölhozott példák mutatták, más művészeti ágakban is.) Hogy egészen kézenfekvő példákat hozunk, a megszemélyesítés mozzanata éppúgy jelen van a „lábas fülé”-ben vagy a „cipő orrá”-ban, mint abban a közmondásban, hogy „Addig jár a korsó a kútra ...”, s mint Baudelaire albatroszában, Mallarmé hatyújában vagy Rimbaud részeg hajójában.

b) Ha elfogadjuk — s nincs okunk nem elfogadni — a költői nyelv szerveződési rendjének alapjául a grammatizáltság, retorizáltság, stilizáltság, poetizáltság négy szintjét, azt kell mondanunk, hogy ha a megszemélyesítés és rokonsága már kiemelkedik is a figurák közül egy magasabb szintre, önmagában még nem minősíthető közvetlenül s ugyanolyan jogon poétikai jelenségnek, mint a kép: ki lelne különösebb esztétikai értéket a „lábas fülé”-ben vagy akár a Rimbaud-féle „fülek szívé”-ben, ha emezt kiszakítjuk kontextusából? Ha viszont a megszemélyesítés és társai már nem a retorizáltság s még nem a poetizáltság szintjén, hanem a kettő között, azaz a stilizáltság szintjén helyezkednek el, ez annyit tesz, hogy nem figurának, hanem egyenesen *stilémának* kell tekintenünk őket. Hogy azután mint ilyenek mely további jelenségek sorába vagy inkább rendszerébe illeszkednek, ennek vizsgálata már túllép e cikk keretein.



# Az Egyesült Államok gyarmati korszaka irodalmának magyarországi fogadtatása

VADON LEHEL

John Smith

Az amerikai–magyar kapcsolatok első dokumentumai az amerikai irodalom történetének legkezdetén, a legendás hírű John Smith (1580–1631) kapitány könyveiben olvashatók, amelyek a 17. századi déli gyarmatok szellemi életének maradandó értékű, gazdag útleíró irodalmához tartoznak. A színes reneszánsz kalandor és felfedező, az első amerikai gyarmat, Virginia alapítója, az amerikai irodalom „ősapja”<sup>1</sup> — akinek az *A Map of Virginia with a Description of the Country* (1612) („Virginia térképe és az ország leírása”) és az *A Description of New England: or the Observations and Discoveries of Captain John Smith* (1616) („New England leírása: vagy John Smith kapitány megfigyelései és felfedezései”) című művei a legnépszerűbbek voltak a gyarmati korszakban — a *The True Travels, Adventures and Observations of Captaine John Smith in Europe, Asia, Africa, and America, from [...] 1593 to 1629* (1630) (*John Smith kapitány igaz utazásai, kalandjai és megfigyelései*, 1980) című kalandos önéletrajzi, történeti könyvében részletesen és szemléletesen írt az 1601–1602-es, Magyarországon és Erdélyben töltött éveiről, amikor mint tűzszerész szolgált az osztrák császári hadseregben, harcolt az 1601-es felsőlendvai csatában a törökök ellen, részt vett Székesfehérvár visszafoglalásában és Nagykanizsa ostromában. Erdélyben csatlakozott Báthori Zsigmond seregéhez és a torockói csatában tanúsított vitézségéért a fejedelemtől címeres levelet kapott. Nemesi levelének hitelességét, éppúgy mint magyarországi kalandozásának egyes részleteit, a történészek kétségbe vonták.<sup>2</sup>

John Smith magyarországi tetteiről elsőként Bölöni Farkas Sándor az 1832-ben írt és 1834-ben kiadott *Utazás Észak-Amerikában* című útikönyvében a következőképpen tudósított: „A virginiai státusban tett ezen rövid utunk eszembe juttatta, hogy ezen státus hajdoni egyik alapítója Magyarország történeteiben is jelessé tette magát. Eszembe jutott a hős, a lovagérmű, romános s annyi viszontagságon keresztülment kapitány Smith, ki Székesfehérvárnál oly vitézül viselte magát, ki Erdélyt kétszer utazta bé, s Báthori Zsigmond erdélyi nemességgel tisztelte meg.”<sup>3</sup> Bölöni Farkas a korabeli amerikai források és a helyszínen hallott legendás történetek alapján mutatta be Smith kapitány „azon vonásait, melyek a magyar hazában mentek véghez”.

<sup>1</sup> Ország László: Az amerikai irodalom története. Budapest, 1967. 13. l.

<sup>2</sup> J. G. Palfrey: *History of New England*. Boston, 1858. 90–93. l.; J. G. Palfrey: *A Compendious History of New England*. Boston, 1883. 15. l.; Lewis L. Kropf (Kropf Lajos): *Captain John Smith of Virginia*. — In: *Notes and Queries*, IX. (1890) 7th series 1–2., 41–43., 102–104., 161–162., 223–224., 281–282. l.; Albert Bushnell Hart: *American Historical Liars*. — In: *Harper's Magazine*, 1915. 727. l.; K. B. Murdock: *Colonial Historians*. — In: J. Macy: *American Writers on American Literature*. New York, 1931. 5. l.

<sup>3</sup> Bölöni Farkas Sándor: *Utazás Észak-Amerikában*. Kolozsvár, 1975. 275. l.



Az amerikai történészeket nemigen érdekelték Smith kapitány európai, mégkevésbé magyarországi kalandjai. Az emlékiratok magyar vonatkozásaival először a szabadságharc bukása után az USA-ba emigrált Pulszky Ferenc foglalkozott 1858-ban. Csak általánosságban vizsgálta Smith történeteit és azokat szavahihetőnek találta. Pulszky véleményét fogadta el J. B. Palfrey amerikai történész, amikor az 1858-ban kiadott *History of New England* („New England története”) című könyvében<sup>4</sup> a délkelet-európai történetbe illeszthetőnek és valószínűnek tartotta John Smith magyarországi tartózkodását és kalandjait.

Az első John Smithszel kapcsolatos magyar vonatkozású írásos dokumentum említése Simonyi Ernő<sup>5</sup> nevéhez fűződik, aki a *Magyar történelmi okmánytár londoni könyv- és levéltárakból, 1521–1717* (Pest, 1859) című munkájában megírta, hogy a British Museumban folytatott kutatásai közben, a Harley-féle kéziratgyűjteményben Bátorhori Zsigmond egy latin nyelvű adománylevelére talált, amelyben a fejedelem egy John Smith nevű angolnak megengedte, hogy címerébe három török fejet fölvehessen annak emlékére, hogy három török harcost párbajban lekasabolt. Simonyi Ernő a hős egyéniségét nem kutatta fel, személyiségét a számtalan John Smith nevű angol ember között nem azonosította.

Az első európai kutató az Angliában élő magyar történészbúvár, Kropf Lajos<sup>6</sup> volt, aki a *The True Travels* magyar vonatkozásait megvizsgálta, miután barátja, Mr. Coote, a British Museum munkatársa John Smith Virginia kormányzójával, New England névadójával és admirálisával azonosította. Kropf kutatásainak eredményeit 1888-ban a *Turulban*<sup>7</sup>, a Magyar Heraldikai Társaság folyóiratában hozta először nyilvánosságra. Közölte a vitatott, az angol Heralds College hivatalos hitelesítésével készített, a londoni College of Armsban mindmáig megtekinthető erdélyi fejedelmi adománylevél másolatát. Irónikus-gunyoros írásában, „Háry János angol druszájának” nevezte Smith kapitányt, kétségbe vonta az adománylevél hitelességét, megkérdőjelezte szavahihetőségét, és végül következtetésében történelmi tényekkel próbálta cáfolni magyarországi tartózkodásának és cselekedeteinek valószínűségét. Véleménye szerint Smith írása csupán történelmi regény, amelynek adatait az író más, egykorú munkákból merítette<sup>8</sup>, ezért

<sup>4</sup> J. G. Palfrey: *History of New England*. Boston, 1858. Pulszky Ferenc személyes beszélgetések folyamán győzte meg az amerikai történészt John Smith magyar vonatkozásaival kapcsolatos állításairól. Palfreynek Pulszky iránti bizalmát Charles Deane 1859-ben kiadott könyve rendítette meg (Charles Deane (szerk.): *A Discourse of Virginia*. Boston, 1859), melynek következtében módosította álláspontját: John Smith délkelet-európai történeteit valószínűtlennek ítélte, Pulszky nevét pedig törölte könyve második kiadásának mind a hivatkozások jegyzékéből, mind a bevezetőből. Vö. J. G. Palfrey: *A Compendious History of New England*. Boston, 1883.

<sup>5</sup> Simonyi Ernő (1821–1882). Politikus, történetíró. Nemzetőr, majd gerillacsapat szervezője 1849-ben. Hamburgban, Párizsban és Londonban élt emigrációban. Londonban a magyar vonatkozású történeti iratok felkutatásával foglalkozott. A magyar–angol kapcsolatok egyik első kutatója.

<sup>6</sup> Kropf Lajos (1852–1939). Történész, munkásságának és idejének nagy részét az angol–magyar történeti kapcsolatok részleteinek felkutatására fordította. Feltárta a British Museum régi magyar anyagát és ismertette a kézíratos anyagát. Sok forrásértékű tanulmányt közölt rangos magyar, angol, francia és német folyóiratokban. — Irod.: Pivány Jenő: Egy külföldi magyar tudós halála. — In: *Magyar Nemzet*, II. évf. (1939) 147. sz., 5. l.; Angyal Dávid: Emlékezések. London, 1971.

<sup>7</sup> Kropf Lajos: Captain John Smith. — In: *Turul*, VI. évf. (1888) 164–168. l.

<sup>8</sup> Kropf Lajos feltételezése szerint John Smith Richard Knolles könyvéből kölcsönözte adatait. Vö. Richard Knolles: *The Generall Historie of the Turkes*. London, 1621.

semmiképpen nem lehet történelmi dokumentumnak tekinteni. Kropf cikkét 1890-ben az angliai *Notes and Queries* című folyóiratban is közölte.<sup>9</sup> A magyar történész véleménye és tekintélye hosszú időre megkérdőjelezte Smith írásainak hitelét.

A Kropf Lajos tanulmánya következtében kialakult hamis Smith képet, amely csupán kalandor hazudozónak bélyegezte az író, Polányi Laura<sup>10</sup>, az USA-ba emigrált történész, alapos kutatómunkával és logikus, elmés és gyakran szellemes hipotéziseivel, újraértékelte. Tudományosan megalapozott és pontosan dokumentált dolgozatában<sup>11</sup> végigkísérte a Smith kapitányról másfél évszázad alatt kialakult, gyakran ellentmondó nézeteket. Különösen éles kritikában részesítette Kropf gyakran szubjektív ítélezését, aki a csak dokumentumokkal és tényekkel bizonyítható igazságelvének állandó hangsúlyozása ellenére sem „ásott elég mélyre a korabeli forrásokban”<sup>12</sup>. Polányi felhasználta a korabeli tudósításokat és a legújabb történelmi kutatások eredményeit<sup>13</sup> — a Kropf vizsgálatai óta kiadott forrásokat, a bécsi és stájerországi levéltárak iratait —, és összevetette azokat Smith magyar és erdélyi vonatkozású írásaival. Pontos adatokkal alátámasztott érvei meggyőzően igazolják azt az állítást, hogy a *The True Travels* írója szemtanúja volt a magyarországi történelmi eseményeknek és részese lehetett a mesébe illő kalandoknak. Munkája nyomán Smith első olvasásra valóban valószínűtlenül hangzó elbeszélésének magvát, mondanivalójának lényegét beilleszthetjük a 15 éves török háború eseményláncolatának tényleges történeti helyzetébe, s ezzel a szerző nemcsak az emlékirat írójának szavahihetőségét állította helyre, hanem egy új forrást is ajándékozott a magyar történelemnek<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Lewis L. Kropf: Captain John Smith of Virginia. — In: *Notes and Queries*, IX. (1890) 7th series, 1–2., 41–43., 102–104., 161–162., 223–224., 281–282. l.

<sup>10</sup> Polányi Laura (Striker Sándor) (1882–1959). Történész. Anyja az irodalmi szalonjáról ismert „Cecil mama”, testvérei Mihály, neves szociológus és filozófus, Károly, nemzetközileg ismert gazdaságtörténész, szociálfilozófus és társadalompolitikus, Károlyi Mihály egyik leghívebb politikai barátja, a New York-i Columbia Egyetem professzora, a modern magyar irodalom amerikai népszerűsítője. Polányi Laura a budapesti egyetemen történelemből bölcsész-doktori oklevelet szerzett. Berlinbe, Moszkvába, majd Bécsbe költözött, 1939-ben emigrált az USA-ba.

<sup>11</sup> Laura Polanyi Striker: Captain John Smith's Hungary and Transylvania. — In: Bradford Smith: Captain John Smith. Philadelphia–New York, 1953. 311–342. l.; Lásd még: Uő.: Captain John Smith in Seventeenth-Century Literature. — In: Henry Wharton: The Life of John Smith English Soldier. Chapel Hill, 1957. 3–31. l.

<sup>12</sup> Uo. 312. l.

<sup>13</sup> Szilágyi Sándor: Monumenta Comititalia Regni Transylvaniae. Budapest, 1857–1915. 3. köt.; Documents concernant la Transylvanie, la Moldavie et la Vallachie. Bukarest, 1929–1939. 6–7. köt.; Theodore De Bry: Pannoniae Historica Chronologica. Frankfurt, 1596.; Richard Knolles: The Generall Historie of the Turkes. London, 1621.; Szamosközy István: Notes historiques, 1566–1608. — In: Monumenta Hungariae Historica: Scriptores, 21. köt., 28–30. l.; C. Benda: Relations politiques entre la Principauté Transylvanie, la Moldavie et la Vallachie. — In: Revue d'histoire comparée. Paris, 1943.; The Empire under Rudolf II. — In: Cambridge Modern History. Cambridge, 1907. III. köt., 696–735. l.; M. Depner: Das Fuerstentum Siebenbuergen im Kampf gegen Habsburg. Stuttgart, 1938.; L. Makkai: Histoire de Transylvanie. Budapest–Paris, 1946.; Hóman Bálint–Szekfű Gyula: Magyar történet. A tizenhatodik század. Budapest, 1947. IV. köt.; A. Veress: Bibliografia Romana–Ungara. Les Romains dans la littérature Hongroise. Les Hongrois dans la littérature Romaine. I. köt. (1475–1780). Bucuresti, 1931.

<sup>14</sup> Benda Kálmán: Bradford Smith: Captain John Smith. His Life and Legend. Philadelphia–New York, 1953. 309. l. Függelékben: Polányi Striker Laura: Captain John Smith's Hungary and Transylvania. 311–347. l. — In: Századok, 88. évf. (1954) 4. sz., 708–709. — A történész Benda Kálmán „módszeres és tudományos”, „részletes kritikai elemzésnek” értékelte Polányi Laura munkáját, amely a Kropf által fölvetett kétségek legnagyobb részét eloszlatja.

Polányi Laura nemcsak John Smith magyar kapcsolatainak kutatásában ért el jelentős eredményeket. 1957-ben, Jamestown alapításának 350. évfordulójára, angolra fordította az angol tudós lelkész, Henry Wharton 1685-ben írt latin kéziratát, amely mind a mai napig megbízható és a legrészletesebb Smithről készített életrajzi írás<sup>15</sup>. Az 1959-es Jamestowni Fesztiválra megjelent fordításával és gondos bevezető tanulmányával<sup>16</sup> Polányi ismét a tudományos vizsgálódás felé irányította a kutatók figyelmét mind az Egyesült Államokban, mind Európában.

Mivel a Smith-vitában perdöntő bizonyíték mind a mai napig nem került napvilágra, a kérdést nem tekinthetjük végleg lezártnak. Míg a történettudomány csupán forrásokban bízó, az emberi gyarlóságot meg nem bocsátó, szigorú képviselői ma is visszautasítják Smith szavahihetőségét<sup>17</sup>, addig művei kritikai kiadásának tudós gondozói és az amerikai kutatók igyekeznek meggyőző érvekkel bizonyítani írásainak hitelét. A kutatások jelenlegi eredményei alapján az igazságot valahol középúton kell keresnünk, és mindinkább azoknak kell igazat adnunk, akik elvetik Smith életművének valószínűtlenül színes részleteit, de valóban ismerik el annak fő elemeit, alapvető adatait, gyakorlatias szelleméből származó megfigyeléseit<sup>18</sup>. Hasonló a véleménye az angol-amerikai történetírás egyik kiváló képviselőjének, Westley Frank Cravennek, aki így fogalmazza meg véleményét Smith írásainak történelmi értékéről: „Bár eltúlozza a maga szerepét, el kell ismerni, hogy művei sok megbízható információt tartalmaznak, ő maga pedig igazán bátor és erőteljes egyéniség. Nézetei [...] a források mai gondos vizsgálata tükrében is nagyjából helyesnek bizonyulnak.”<sup>19</sup>

A történetíró-krónikás John Smitht nemcsak a történettudomány, hanem az irodalomtörténet is magáénak vallja. Teheti ezt annál is inkább, mivel korában a történetírás, a személyes eseménybeszámoló és a szépirodalom közötti határvonalat még nem lehetett pontosan megvonni. Smith érdekes egyénisége és sokszínű írásai azt a korszakot idézik, amely időben a reneszánsz és a felvilágosodás, térben pedig az Ó- és az Újvilág között teremtett kapcsolatot. Nem csupán történetíró, hanem író is, aki a történelmi, földrajzi és természetrajzi leírásai mellett legszívesebben saját tetteiről, felfedezőútjairól, kalózkalandjairól és indiánélményeiről tudósított (*A Description of New England, The Generall Historie of Virginia, New England, and the Summer Isles*, 1624, „Virginia, New England és a Nyári Szigetek általános leírása”). Tudatosan szolgálta ki a nagyközönség igényét és érdeklődését tengerészeti kézikönyvében (*An Accidence, or The Pathway to Experience Necessary for all young Seamen*, 1626, „Nélkülözhetetlen alapfogalmak

<sup>15</sup> Henry Wharton: *The Life of John Smith English Soldier*. Chapel Hill, 1957.

<sup>16</sup> Laura Polányi Striker: *Captain John Smith in Seventeenth-Century Literature*. — In: Henry Wharton: i. m., 3–31. l.

<sup>17</sup> Vö. Paul Cernovodeanu–Maria Holban: *Călători străini despre Țările Române*. București, 1972. IV. köt., 513–514. l. A mai román történészek alaposan megtépzák John Smith írásainak hitelét, bizonyítási eljárásuk azonban történelmietlen, csupán átveszik korábbi történészek saját koncepciójukat kiszolgáló érveit, amelyek jelen pillanatban ugyanúgy nem bizonyíthatók, mint az ellenkezőjük. Sokkal óvatosabban fogalmaz s az igazsághoz közelebb áll: C. Cătean Éva: *Bevezetés*. — In: John Smith kapitány utazásai és cselekedetei 1580–1631. Bukarest, 1980. 5–33., 291–298. l. Válogatta, fordította, a bevezetőt és a jegyzeteket írta C. Cătean Éva.

<sup>18</sup> Vö. C. Cătean Éva: i. m., 28. l.

<sup>19</sup> Wesley Frank Craven: *Dissolution of the Virginia Company*. New York, 1932.

fiatal tengerészek részére”) és kora olvasóinak a szórakoztató és a kalandos irodalom iránt fokozódó ízlését (*The True Travels*). Az Újvilágba csábító írásai a propagandafüzetek iskolapéldái.

Smith könyvei, a kezdeti tartózkodó fogadtatás után, a 17. és 18. században igen népszerűek voltak, lefordították azokat holland és német nyelvre. A függetlenségi háború után Smith a nemzet és a legendák hőse, a honalapító szimbóluma lett.

A magyar könyvkiadás súlyos mulasztása, hogy az első jelentős amerikai író műveit, amelyekben értékes magyar vonatkozású írások is vannak, nem juttatta el a magyar olvasókhoz. Mind a mai napig John Smith könyveiből csupán egyetlen válogatás, a *John Smith kapitány utazásai és cselekedetei 1580–1631*, olvasható magyar fordításban, az is romániai kiadó gondozásában jelent meg 1980-ban.<sup>20</sup>

A magyar irodalomtörténetet és kritikát sem igen érdekelte John Smith életműve, és csupán három irodalomtörténész emlékezett meg róla. Szerb Antal az 1940-ben megjelent tanulmányában<sup>21</sup> John Smith névével fémjelezte az amerikai irodalomtörténet kezdetét, aki félig történelmi, félig önéletrajzi írásaiban a történelmi neveket és eseményeket romantikus és fiktív elemekkel vegyítve gazdagította, és egyfajta történetíró-krónikásként elégítette ki a 17. század amerikájának irodalmi ízlését és igényét. Szerb Antal John Smith magyarországi és erdélyi útját és kapcsolatait követte nyomon a *The True Travels* alapján. Próbálta megfejtetni a történelmileg és földrajzilag nehezen azonosítható eseményeket és helyeket, és felsorolta azokat az epizódokat és kalandokat, amelyeknek igaz volta, vagy történelmi valószínűsége nem bizonyítható, vagy aligha képzelhető el. Bár Smith könyvének számos része gyanakvással töltötte el, Szerb Antal mégis visszautasította Kropf szigorú és túlzott kritikáját és nem zárta ki annak lehetőségét, hogy a nagy kalandor és krónikás valóban eljuthatott Magyarországra. Az emlékiratok forráskritikájával azonban érdemben nem foglalkozott. Országh László a 17. századi déli gyarmatok „egyetlen maradandó értékű egyéniségének” helyét egy rövid oldalban határozta meg az amerikai irodalomtörténetben.<sup>22</sup> Kretzoi Sarolta a sokat vitatott életműről és Smith írói szemléletéről és stílusáról helyesen állapította meg: „[...] hiányzik belőle a valódi és ál-alázat; írásaiban egyre növekvő önérték jelentkezik. Erre minden alapja megvolt: A legkitűnőbb stilisztá az összes krónikás között. Az írás John Smith számára nem személytelen cselekedet, információszolgáltatás volt. Kívánta a sikert, az egyéni teljesítményt: a reneszánsz képviselője. Írói tudatosság és fokozatos fejlődés jellemző rá: A kalandos felfedezés részleteitől eljutott a letelepülők és amerika őslakossága életének leírásáig, végül pedig a történeti analízisig.”<sup>23</sup>

<sup>20</sup> John Smith kapitány utazásai és cselekedetei 1580–1631. Bukarest, 1980.

<sup>21</sup> Anthony Szerb: Captain John Smith in Transylvania. — In: *The Hungarian Quarterly*, VI. köt., (1940) 4. sz., 734–741. l.; Klny.: Anthony Szerb: Captain John Smith in Transylvania. Budapest, 1941. 1–8. l.

<sup>22</sup> Országh László: i. m., 15. l.

<sup>23</sup> Kretzoi Miklósné: Az amerikai irodalom kezdetei 1607–1750. Budapest, 1976. 134. l.

A kiváló reformkori történész Horváth Mihály,<sup>24</sup> akinek történetírása úttörő jelentőségű és mindmáig forrásértékű, nemzetünk erkölcsi és értelmi fejlődését, a lelkiismeret, a gondolat és a szó szabadságát vizsgálva, a társadalom erkölcsi viszonyait, valamint az állam és az egyház kapcsolatát kutatva jutott el az „éjszakamerikai szövetséges államok társadalmából kölcsönzött 'szabad egyház a szabad államban' nagy elvhez”, amely „egy láng lelkű, szent buzgalmú s törhetetlen erejű lelkész, Williams Roger, e nagy eszmének a világon első megpendítője”<sup>25</sup> nevéhez fűződik. Az államalapító és vallásújító Roger Williams (1603–1683) 1631-ben, a Mayflower utasainak partraszállása után 11 évvel, és az Újvilágban Új Siont kereső és Új Izraelt alapító első puritán honfoglalók után hét évvel érkezett Amerikába. Salem népszerű, meg nem alkuvó lelkipásztor demokratikus elvei miatt összeütközésbe került a puritán teokráciával s ennek következtében száműzték Massachusettsből. Így vált 1636-ban Rhode Island településének és Providence városának alapítójává, ahol az angol levellerek egyenlőséget hirdető elveit elfogadó és a baptizmus felé közeledő lelkész „mindenféle lelkiismeretnek”, anglikánoknak, katolikusoknak és zsidóknak menhelyül nyitotta meg birtokát, hogy a gondolat és a gyakorlati élet logikáját teljes egyensúlyban megvalósíthassa. Új államában és egyházközségében vallási türelmet és tiszta, tökéletes demokráciát alkotott, amelyben minden hatalmat maga a nép gyakorolt.

A humanista, felvilágosult és liberális főpap és politikus Horváth Mihály, nagyszámú történelmi és vallástörténeti érdekű cikkeiben és könyveiben<sup>26</sup> tanulmányozta az állam és az egyház elvi kérdéseit, és mind vallásban, mind politikai gondolkodásban elfogadta Roger Williams állam-modelljét, s tanúságként azt a magyar és az európai társadalmak figyelmébe ajánlotta. Horváth Roger Williamsról írt tanulmánya az első könyv és az első tudományos igényű kismonográfia az amerikai szerzőről a magyarországi amerikanisztika történetében.

Horváth Mihály pontosan szerkesztett és nagy összefoglaló készséggel megírt dolgozatában végig követte a „mívelt, tevékeny, buzgó szellemű Williams” küzdelmes életútját:<sup>27</sup> az Újvilágba érkezését, harcát a puritán teokráciával, üldöztetéseit, Providence városának és Rhode Island településének alapítását, barátságát az indiánokkal, békebírói szerepét a bennszülöttek és a gyarmatosok között, intézkedéseit a négerrek rabszolgasága ellen, valamint politikai és diplomáciai küldetéseit.

<sup>24</sup> Horváth Mihály (1809–1878). Bölseleti doktor, római katolikus püspök, a Magyar Tudományos Akadémia tagja, a Kisfaludy-társaság elnöke, a szabadságharc alatt vallás- és közoktatásügyi miniszter. Irod.: Márki Sándor: Horváth Mihály. Budapest, 1917.; Pamlényi Ervin: Horváth Mihály. Budapest, 1954.

<sup>25</sup> Horváth Mihály: Williams Roger a „szabad egyház a szabad államban” elv teremtetője s megtestesítője. Pest, 1868. 5., 8. l.

<sup>26</sup> Horváth Mihály: Párhuzam az Európába költözködő magyar nemzet és az akkori Európa polgári s erkölcsi műveltsége között. Pest, 1847.; Huszonöt év Magyarország történetéből 1823-tól 1848-ig. Genf, 1864.; Magyarország függetlenségi harcának története 1848 és 1849-ben. Genf, 1865.; A kereszténység első százada Magyarországon. Budapest, 1878.; Szükség és szabadság a történetben. — In: Athenaeum, II. félév, (1838) 53. sz., 833–840. l.; Gondolatok a történetírás teoriájából. — In: Athenaeum, I. félév, (1939) 22. sz., 337–341. l.; Az olygarchia harca az alkotmány ellen. — In: Hazánk, II. évf. (1860) 1–37. l.; A magyar egyház függetlensége szent István alatt. — In: Reform, (1870) 48–51. sz.

<sup>27</sup> Horváth Mihály utalása szerint Roger Williams életrajzi vonatkozású adatait J. F. Astié 1865-ben megjelent jeles munkájából merítette: Histoire de la République des États-Unis.



A magyarországi polgári átalakulás időszakában a polgári haladást és a reform-ellenzék ügyét képviselő Horváth Mihályt mindenekelőtt a „szabad egyház a szabad államban” elv érdekelte, amelyben Williams a teljes vallásszabadság elméletét fogalmazta meg, amely szerinte „a nyilvános béke és nyugalom legfőbb biztosítója, minden szabadságok magna chartája”. Horváth Roger Williams hitújítói és történelmi szerepét és jelentőségét a következőképpen összegezte: „első volt a világon, ki az értelmi szabadság nagy tanát kikiáltá, s annak elvén egy új államot alapíta, gyakorlatilag bizonyítva be annak egyedüli helyességét, [...] korlátlan szabadságot kíván minden vallás számára, szabadságot a hívők úgy mint a tévelygők számára, teljes szabadságot a gondolatnak és a nagy elv biztosítása végett az egyház és állam teljes különválasztását.”<sup>28</sup> Ő teljes életében forradalmi elveket tanított,<sup>29</sup> [...] kortársait messze túlhaladva nagy bátorsággal és erélyvel kezdé vitatni azon elveket, melyek az Egyesült-Államokban ma már teljesen uralomra jutottak, Európában mindazáltal még távol állnak a győzelemtől.”<sup>30</sup> Dicsérte a törvényhozó és államalapító társadalmi igazságon alapuló történet szemléletét, valamint a hitújító filozófus logikai következetességét, amellyel a „nagy elvet” létrehozta és magyarázta: „Ő a dolgok velejére hat, s azok természetéből vonja következtetéseit, melyek minden időben, minden helyen, minden körülmények közt egyaránt valók és helyesek.”<sup>31</sup>

Horváth Mihály elsőként írt Magyarországon tudományos alapossággal a fiatal amerikai gyarmatokon létrejött puritanizmusról és az amerikai puritán egyház szervezetéről. A puritán frazeológiát használó Williams újkori szabadelvű eszméit szembeállította a puritán teokráciával, és szigorú bírálatot mondott a puritán erkölcsiségről és vallásról. Horváth különösen fontosnak ítélte Williams irodalmi ambícióiról is tanúskodó értekezéseit és vitairait,<sup>32</sup> amelyekben vallási doktrínáját fejtette ki, és amelyekben „a keresztényi szabadelvűség alapelvei oly teljes kifejezést nyertek, hogy még mai nap-ság is bajos volna az egyén és társadalom jogairól, az egyház és az állam kölcsönös viszonyairól oly merész tételt fölállítani, mely ezen röpiratokban ben van foglaltaték. Ezen alig ismert puritán bölcselő következetességével még századunk legszabadabb elvű publicistáit is túlhaladja.”<sup>33</sup> Példaként idézte a magyar hitviták szellemére és ékes nyelvezetére emlékeztető vitairat-párbajt,<sup>34</sup> amelyet Roger Williams és John Cotton az 1640-es években folytatott egymással.<sup>35</sup>

<sup>28</sup> Horváth Mihály: Williams Roger a „szabad egyház a szabad államban” elv teremtője s megtestesítője. Pest, 1868. 56. l.

<sup>29</sup> Uo. 67. l.

<sup>30</sup> Uo. 25. l.

<sup>31</sup> Uo. 55. l.

<sup>32</sup> A vallási vitairatok legfőbb 17. és 18. századi amerikai művelői Roger Williams mellett: John Cotton, Thomas Hooker, Richard Mather, Cotton Mather, Benjamin Colman és Jonathan Edwards.

<sup>33</sup> Horváth Mihály: i. m., 47. l.

<sup>34</sup> Kretzoi Saroltát is a magyar hitvitákra emlékeztette Roger Williams és John Cotton szópárbaja. Kretzoi Miklósné: i. m., 174. l.

<sup>35</sup> John Cotton 1638-ban írta Roger Williams Massachusettsből való kitiltását igazoló pamfletjét, amelyre Williams Angliából válaszolt: *The Bloudy Tenent of Persecution* (London, 1644). Cotton válasza: *The Bloudy Tenent Washed and Made White in the Bloud of the Lamb*. (London, 1647.) Williams vitázáró írása: *The Bloudy Tenent Yet More Bloudy*. (London, 1652.)

Horváth Mihály tanulmánya korára és nemzedékére való visszatérő hivatkozásaival, közérthető és egyben művészi stílusa miatt is,<sup>36</sup> Roger Williams-féle értekezéssé, röpirattá válik az olvasó kezében. Mint legtöbb művét, ezt is azzal a határozott célkitűzéssel írta, hogy hasson nemzetére, tanítva, felemelve és lelkesítve azt.

A „szabad egyház a szabad államban” williamsi elvet Magyarországon elsőként Vurda kanonok, a győri káptalan követe képviselte az 1843. évi országgyűlésen, amikor az ország képviselőinek egyhangú helyeslése közepette „szabad országot, szabad vallást, szabad egyházat” kívánt mindenki számára.<sup>37</sup> Horváth Mihály Williams-tanulmánya megírásának időpontja nem véletlenül esett közvetlenül a kiegyezés utáni évre, amikor a polgári állam- és jogrendszer kiépítése következtében a liberális eszmék követelménye volt a feudalizmus idején összefonódott egyház és állam szétválasztása, a polgárok valódi szabadságának és egyenjogúságának érvényesítése.<sup>38</sup> A tanulmány először 1868-ban a *Budapesti Szemle*-ben jelent meg,<sup>39</sup> s jelentőségét és fontosságát bizonyítja, hogy még ugyanabban az évben könyv formájában is kiadták.<sup>40</sup> A könyv további két újrakiadása is azokban az években történt, amikor az állam és az egyház közötti harc kiéleződött. Az 1873-as második kiadás több mint valószínű, hogy annak az 1870-től 1873-ig tartó feszültségnek és vitának az eredménye, amely a magyar állam és az egyház, valamint a Vatikán között folyt.<sup>41</sup> Nyilvánvalónak tűnik az is, hogy az 1890-es évek első felében, az újabb egyházpolitikai vita kellős közepén, 1893-ban a reformpárti sajtó tudatos politikai céllal jelentette meg harmadszor is a Wekerle-kormány egyházpolitikai reformja célkitűzéseit és szellemét is támogató Williams kötetet.<sup>42</sup>

<sup>36</sup> Horváth Mihály és Roger Williams nemcsak történelmi és vallási elvi kérdésekben vallottak hasonló nézeteket. Mindketten, mind írásaikban, mind prédikációikban nagy gondot fordítottak a tiszta, közérthető, gyakran művészi stílusra. Mindketten írtak egyházi alkalmi verseket is.

<sup>37</sup> Horváth Mihály: Williams Roger „a szabad egyház a szabad államban” elv teremtője és megtestesítője. Pest, 1868. 5. l.

<sup>38</sup> Az Andrássy-kormány programja, bár messze elmaradt az azonos tárgyban intézkedő 1848-as törvényektől, jelentős polgári reformokkal korszerűsítette a magyar állam- és jogrendszert. A kormány hivatalba lépése napján elismerte a polgári szabadságjogokat: a sajtó-, gyűlékezési és egyesülési szabadságot.

<sup>39</sup> Horváth Mihály: Williams Roger. — In: *Budapesti Szemle*, XI. köt., (1868) 91–147. l.

<sup>40</sup> Horváth Mihály: Williams Roger „a szabad egyház a szabad államban” elv teremtője és megtestesítője. Pest, 1868.

<sup>41</sup> 1870-ben a vatikáni zsinat a pápa követelésére kimondta a „papai csalhatatlanság” dogmáját. A Vatikánnak ez a lépése azzal fenyegetett, hogy a pápa nem enged beleszólást a kormánynak a püspökök kinevezésébe, a papságot kivonja a világi törvények alól, a katolikus híveket pedig szembeállítja az állam liberális politikájával. A kormány a vatikáni lépésre a placetum regium felújításával válaszolt, amely évszázados gyakorlat szerint az egyházi javadalmak betöltését, a pápai bullák kihirdetését a király jóváhagyásához kötötte. Ez tehát a csalhatatlansági dogma kihirdetésének tilalmát jelentette.

Deák Ferenc halála előtt utolsó képviselőházi beszédét 1873-ban tartotta. Ebben mintegy végrendeletül a liberális reformok következetes megvalósítását, mindenekelőtt az egyház és az állam szétválasztását szorgalmazta.

<sup>42</sup> 1892. november 21-én a Wekerle-kormány bemutatkozásakor a legsürgősebb teendőjét az egyházpolitikai reformok megalkotásában jelölte meg. 1893-ban a „vallásüldözésnek” bélyegzett reformok elleni agitáció, a vallási fanatizmus szítása fokról fokra erősödött. A klerikális ellenzék harcának nagy lendületet és bizonyos szervezettséget adott a pápa 1893 szeptemberében kiadott „Constanti Hungarorum” című enciklikája, amely aktívabb harcra buzdította a magyar egyházfőket, erőteljesebb befolyást követelt a politikai életben, és az ifjúság gondosabb katolikus szellemű vallásos nevelését szorgalmazta. Az egyházpolitikai küzdelem lényegében 1894 végén befejeződött.

*A Napnyugati India (De Successu Evangelii apud Indos in Nova Anglia, Epistola ad cl. virum D. Johannem Leusdenum, Linguae Sanctae in Ultrajectina Academia Professorem, scripta a Crescentio Mathero, apud Bostonienses V. D. M. nec non Collegii Harvardini quod est Cantabrigiae Nov-Anglorum Rectore, 1688)* az első magyar nyelven megjelent önálló amerikai tárgyú kiadvány és egyben az első magyar fordítás amerikai szerzőtől. A nyolclapos könyvecske írója Increase Mather (1639–1723), az észak-amerikai brit gyarmati világ egyik legkiemelkedőbb tudós puritánus teológusa, hitszónoka, politikusa és diplomatája, pedagógus, a Harvard College rektora. A mű Increase Mather latin nyelvű levele Johannes Leusdenhez,<sup>43</sup> az utrechti egyetem tanárához, amelyben beszámol az indiánok megtérítésében elért eredményekről. A levél közzétételének politikai és teológiai okai voltak, rendkívüli népszerűségét viszont nem is elsősorban irodalmi értéke, hanem érdekessége és tömörsége garantálta, rövid idő alatt közismertté válását pedig több nyelvre történt lefordítása és kiadása biztosította.<sup>44</sup>

*A Napnyugati India* 1694-es kolozsvári magyar kiadása, hat évvel az első londoni, öt évvel a francia, egy évvel az utrechti kiadás után és két évvel a német nyelvű kiadás előtt mutatja, hogy a magyar könyvkiadás és szellemi élet, a külföldön iskolázott Misztótfalusi Kis Miklós jóvoltából ez idő tájt milyen gyorsan reagált a nyugat-európai kulturális eseményekre.

Increase Mather magyar nyelvű könyvecskéjét első ízben Szabó Károly a jeles forrásfeltáró és rendszerező bibliográfus, történetíró és műfordító említette<sup>45</sup> 1879-ben, filológiai irodalmunk figyelmét pedig Berg Pál hívta fel rá.<sup>46</sup> Behatóan Országh László tanulmányozta a művet s annak magyar nyelvű kiadását.<sup>47</sup> Rekonstruálta az idők folyamán súlyosan megrongálódott, a debreceni Református Kollégium Könyvtárában őrzött egyetlen megmaradt példány címlapját, amely sokat elárul az írás szerzőjéről és tartalmáról, valamint könyvészeti adatairól.<sup>48</sup> Betűhíven közölte a levél magyar nyelvű

<sup>43</sup> Johannes Leusden (1624–1699) az utrechti egyetemen a keleti nyelvek tanára, alapvető ószövetségtudományi munkák szerzője, a legjobb héber Ószövetség kiadója.

<sup>44</sup> Increase Mather latin nyelvű levelét 1688-ban kétszer is kiadták Londonban. 1689-ben kisebb változtatásokkal megjelent angol nyelven a szerzőnek *The Brief Relation of the State of New England from the Beginning of that plantation to this present year* című munkájában. Az Újvilágban angol fordításban először 1691-ben látott napvilágot Mathernek *The Triumphs of Reformed Religion in America* című művében. Hollandiában, Utrechtben három latin nyelvű kiadást is megért 1693-ban, 1697-ben és 1699-ben. Francia fordítása 1689-ben hagyta el a sajtót. Az első német nyelvű fordítását 1696-ban Halleban nyomtatták. Tudunk még egy elveszett valamelyik indián nyelvre történt fordításról. Vö. Országh László: Misztótfalusi Kis és az első magyar könyv Amerikáról. — In: Magyar Könyvszemle, LXXIV. évf. (1958) 1. sz., 24. l.

<sup>45</sup> Régi Magyar Könyvtár. I. 1455. sz. a.

<sup>46</sup> Berg Pál: Angol hatások tizenhetedik századi irodalmunkban. Budapest, 1946. XXI. köt., 177–178. l.

<sup>47</sup> Országh László: Misztótfalusi Kis és az első magyar könyv Amerikáról. — In: Magyar Könyvszemle, LXXIV. évf. (1958) 1. sz., 22–41. l.

<sup>48</sup> A mű rekonstruált címlapja — a kikövetkeztetett hiányzó szavak és betűk kurzív jelöléssel — betűhű másolatban és sor-elrendezésben a következő: *A Napnyugati* ■■■■ INDIABAN ■■■■ Melly AMERICANAban az ÚJ ■■■■ VILÁGNAK — is nevezetik ■■■■ AZ UJ-ANGLIAI POGÁNYOK KÖ ■■■■ zött az Evangéliumnak terjedéséről ■■■■ IROTT-LEVÉL ■■■■ A Tiszteletes ■■■■ LEUSDEN JÁ NOSHOZ ■■■■ az Ultrajectumi Academiában a Szent ■■■■ Nyelvnek Professzorához ■■■■ CRESCENTIUS MATHERUSTÓL ■■■■ Bostóniai

fordításának szövegét<sup>49</sup> és a címlap hátoldalán lévő rövid előbeszédet, amelyben a magyar fordító az amerikai gyarmatosítás és hitterjesztés történeti előzményeiről és az Újvilág felfedezéséről írt.<sup>50</sup>

Mather könyve egyetlen fennmaradt magyar példányának sorsát a mű keletkezésétől napjainkig nyomon tudjuk kísérni.<sup>51</sup> Hollandiából hazatérve s kolozsvári nyomdáját üzembe helyezve Misztótfalusi már az első évben kiadta a *Napnyugati Indiát*, amely az első nyolc kiadványa között szerepelt.<sup>52</sup> Országh László több szempontot is lehetségesnek tartott, amely Misztótfalusit az irodalmi szándék nélküli röpirat — műfaját illetően ténybeszámoló, helyzetjelentés — kiadására készíthette: a külszói missziók, egzotikus népek, indiánok iránti érdeklődés Magyarországon, a jó üzleti vállalkozás reménye, az erdélyi és magyar nép látókörének, tudásanyagának növelése és a nálunk is nagyrabecsült Leusdennek, hollandiai pártfogója hírnevének öregbítése.<sup>53</sup> Országh László bizonyítási eljárása a fordító személyét illetően is logikus és hihető.<sup>54</sup> Annak ellenére, hogy a magyar címlap nem nevezi meg egyértelműen<sup>55</sup> a fordítót, a „közönségessé tétel” a „Magyar Nemzet kedvéért” felettébb valószínűen azt jelenti, hogy Misztótfalusi nemcsak kinyomtatta a könyvet, mint kiadó, nyomdász és korrektor, hanem az idegen nyelvű művet anyanyelvére át is ültette. Egyébként Misztótfalusi többnyire megnevezte fordítóit, ha nem tüntette fel a fordító nevét, ami igen ritkán fordult elő, az valószínűleg azt jelentette, hogy ő maga volt a fordító is. Jelenlegi ismereteink alapján nem tudjuk minden kétséget kizáróan megmondani azt sem, hogy a fordító melyik kiadást használta forrásul. Az 1694-es kolozsvári megjelenés időpontja kizárja, hogy a közvetlen forrás az 1696-os hallei német nyelvű kiadás lett volna, az angol változatok szövegmódosításai valószínűtlenné teszik, hogy az angol nyelvű kiadások szolgáltak volna forrásul. Mivel a magyar kiadás egészen jelentéktelen változtatásoktól eltekintve szó szerint követi az 1688-as londonit<sup>56</sup> és annak betűhű 1693-as utrechti kiadását, biztosra vehetjük, hogy e két kiadás valamelyike volt a magyar fordító forrása.

Lelki-tanítótól, az *Uj-Angliai* Cantabrigiában való *Harvard* Collégiomának Igazgatójától  
Melly Angliában elsőben 1688-ban, azután is egy-  
banis a Napkeleti INDIÁBAN az Evangéliomnak hasonló terjedéséről ÍROTT-LEVELEKKEgyütt  
Deák-nyelven kibotsáttatott. Már most a Magyar Nemzet kedvéért Ma-  
gyarrá fordittatván közönségessé tétetett KOLOSVARATT M. Tótfalusi Kis Miklós által 1694-ben.

<sup>49</sup> Országh László: i. m., 24–27. l.

<sup>50</sup> Uo. 28. l.

<sup>51</sup> A debreceni példányon kívül még egy példányról van a könyvészeti irodalomnak tudomása, amely 1752-ben Bethlen Kata könyvtárában volt található. Lád: Kerékgyártó Elemér: Angol szellem Bethlen Kata udvarában. — In: Angol Filológiai Tanulmányok, IV. (1942) 94. l. Bethlen Katától a példány a nagyenyedi református kollégium könyvtárába került, ahonnan 1849-ben elveszett.

<sup>52</sup> Ferenczi Zoltán: A kolozsvári nyomdászat története. Kolozsvár, 1896. 65–68. l. és Dézsi Lajos: Magyar író és könyvnyomtató a XVII. században. Misztótfalusi Kis Miklós (1650–1702). Budapest, 1899. 120–121. l.

<sup>53</sup> Országh László: i. m., 39–40. l.

<sup>54</sup> Uo. 29. l.

<sup>55</sup> „már most a Magyar Nemzet kedvéért Magyarra fordittatván közönségessé tétetett Kolozsvárratt M. Tótfalusi Kis Miklós által”

<sup>56</sup> Országh László a címlap szövegezése alapján nem tartotta valószínűnek, hogy a fordító az 1688-as londoni kiadásból fordított. Országh László: i. m., 39. l.

Increase Mather könyve 1761-ben már a Debreceni Református Kollégium könyvtárának tulajdona volt,<sup>57</sup> bár először csak az 1815-ben készült VIII. katalógusban szerepel.<sup>58</sup> A címlapon található feljegyzés szerint 1704-ben a könyvecske Püspöki B. János debreceni diák majd mezőtúri lelkész tulajdonában volt, aki valószínűleg Szőnyi Gergelytől, a kollégium seniorától kapta ajándékba.<sup>59</sup>

A *Napnyugati India* egykorú hazai visszhangjáról semmiféle értesülésünk sincsen.

A magyar puritanizmus irodalmi termékei csak kis részben eredetiek, többségük az angol puritánus teológusok<sup>60</sup> műveinek fordításai. Az amerikai puritanizmus ihlető hatásával a földrajzi, nyelvi, ízlésbeli távolságok, a vallási doktrínák és politikai gondolkodás különbségei miatt a magyar irodalomban csak egy vallásos prózaírónál találkozzunk. Köleséri Sámuel, a magyar puritánus teológiai irodalom képviselője, aki a leg-radikálisabb puritánus központnak, a nagyvárad kollégiumnak tanára, majd Debrecen lelkésze volt, az 1677-ben Debrecenben kiadott *Szent Írás Rámájára Vonatott Fél-Kezresztyény* című prédikációs gyűjteményének előljáró beszédében Thomas Hookert (1586–1647) is megemlíttette forrásai között, a valódi puritán stílusesszményt képviselő „connecticuti liberális puritánt”, aki 1636-ban megalapította a demokratikus és szabad szellemű Connecticut települését, és megfogalmazta az első olyan gyarmati alkotmányt,<sup>61</sup> amely önkormányzatról szól.<sup>62</sup>

Az Egyesült Államok gyarmati korszaka művelődéstörténete és irodalma még ma is úgyszólván „terra incognita” Magyarországon. A magyar olvasók zöme úgy tudja, hogy az amerikai irodalom története csak a 19. század második felében, Mark Twain fellépésével kezdődik, de a tájékozottabbak ismerete sem igen terjed ki az Edgar Allan Poe és James Fenimore Cooper előtti irodalomra. A gyarmati korszak irodalmának megismerését mind a mai napig nehezíti, hogy hozzáférhetetlen az angolul nem tudó magyarok számára. Ez ideig csupán két prózai alkotás *John Smith kapitány utazásai és cselekedetei 1580–1631* és Increase Mather *Napnyugati Indiája*, és három vers, Anne Bradstreet *Midőn a házunk lángban állt*,<sup>63</sup> valamint Edward Taylor *Min állt*<sup>64</sup> és 38. *elmélkedés* című költeményei<sup>65</sup> olvashatók magyar nyelven. De az angol nyelven meg-

<sup>57</sup> A hátlapon a következő bejegyzés olvasható: Liber Collegii Rfti Debreceniensis emtus Ao. 1761.

<sup>58</sup> R. Harkó Viola: A Debreceni Református Kollégium angol könyvanyaga és annak kialakulása. (Kéziratoss disszertáció.) Debrecen 1948. 63–64. l.

<sup>59</sup> Országh László: i. m., 40–41. l.

<sup>60</sup> Legjelentősebbek: William Perkins (1558–1602), Lewis Bayly (?–1631), William Ames (1576–1633). E fordítás-irodalom együtt járt az angol nyelv ismeretének elterjedésével a református egyházi értelmiség körében. Az angol puritán szerzők magyarra fordításának, és az angol vallásos könyvek eredetiben való olvasásának igénye készítette Komáromi Csipkés Györgyöt az első magyarországi angol nyelvtan megírására és kiadására (Anglicum spicilegium, Debrecen, 1664).

<sup>61</sup> Fundamental Orders (1639).

<sup>62</sup> Köleséri Sámuel valószínű angliai tartózkodása folyamán ismerkedett meg az Amerikába vándorolt puritán Thomas Hooker műveivel.

<sup>63</sup> Észak-amerikai költők antológiája. (Válogatta, szerkesztette Vajda Miklós.) Budapest, 1966. 21–23. l. Ford. Tarbay Ede.

<sup>64</sup> Uo. 24. l. Ford. Eörsi István.

<sup>65</sup> Uo. 24–26. l. Ford. Jánossy István.

jelent egyetemi és főiskolai antológiákba is csak az 1980-as évek végén kerültek be John Smith, William Bradford, Cotton Mather, Anne Bradstreet és Michael Wigglesworth művei.<sup>66</sup>

1836-ban a *Literaturai Lapok*ban jelent meg az első magyar írás,<sup>67</sup> amely alaposan és részletesen mutatja be az amerikai irodalmat és a jelentősebb amerikai írókat. Az ismeretlen szerző az amerikai irodalmat első egy-két évszázadában „az Angol literatura sarjzatának” tekintette, mert „Olly gyarmatok, melyek nyelvüket valamely műveltebb tengerentúli néptől kölcsönözték, soha nem bírtak saját literatúrával. Legyenek járomban, legyenek lázadásban, vagy felszabadulva, a’ nyelv örökké az anyahonhoz csatolja őket.”<sup>68</sup> A független, nemzeti irodalom kialakulásának okait és akadályait abban látta, hogy „az őslakosok nyomról nyomra az erdőkbe ’s Savanokba lettek visszatolatva, majd egészen eltűntek, a nélkül hogy nemzeti sajátságaikat a’ győzedelmeskedőkéihez elégségtették volna, ’s az életdúzs vadon fiainak Géniusza nem önté erejét az európai szellembe.”<sup>69</sup> „Amerikának nem lehetett költője, mivel nem adhatott neki nemzetet, cultust és hazát; szellemének nem kínálhatott nagy és rejtélyes egységgel, mellyel személyiségét elegyíthette volna, az amerikai társaság még nem született volt ’s még most sem létez.”<sup>70</sup> „[...] ezen roppant tartománynak literaturai kora még fel nem jött. Ott még a’ szellem ugyan azon mérlegben van, melly minden emberi környezeteket hasonlóká tesz; a kiválasztott emberek elnémulnak, vagy eltűnnek; az értelem elsősegei elenyésznek. Amerika eddig megelégszik anyagi ’s műszerei szabadságával. Minden individuumok neki most csak egy hatalmat képeznek — a’ munkát.”<sup>71</sup> A tanulmány az amerikai irodalom kezdetét Cooper és Irving nevével jelzi, s mint a legtöbb 19. századi magyar folyóiratban megjelent cikk, a gyarmati korszak szellemi életét és irodalmát Anglia köldökszinórájához köti.

Amerika gyarmati korszakának magyar nyelvű irodalma nem gazdag ugyan, de kimagasló eredményei vannak. Horváth Mihály jelentős Roger Williams-tanulmánya után száz esztendeig nem született írás az amerikai puritánus irodalomról magyar szerző tollából. Puritán írók nevével folyóirataink oldalain először az 1880-as években találkozzunk. Scotta Dezső író elsőként mutatta be Henry Dunstert, a Harvard College tudós rektorát, a *Zsoltárok könyvének fordítóját*, Anne Bradstreetet, a gyarmatok első „hiva-

<sup>66</sup> Kretzoi Sarolta: *Amerikai irodalmi szöveggyűjtemény a kezdetektől 1900-ig*. Budapest, 1987. 7–18. l. William Bradford: *Mayflower Compact*; The Bay Psalm Book (Psalm 23): *A Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson*; Anne Bradstreet: *The Tenth Muse. The Prologue, The Author to Her Book, To My Dear and Loving Husband, Before the Birth of One of Her Children, In Memory of My Dear Grandchild Elizabeth Bradstreet, Who Deceased August, 1665, Being a Year and a Half Old*; Michael Wigglesworth: *The Day of Doom*. — Vadon Lehel: *An Anthology of American Prose*. Budapest, 1989. 7–18. l. Captain John Smith: *From A Description of New England*; William Bradford: *From Of Plymouth Plantation*. From „Chapter XI. (The Mayflower Compact)”; Cotton Mather: *From Magnalia Christi Americana. A General Introduction*.

<sup>67</sup> Az Egyesült Északamerikai Birodalmak’ literatúrája. — In: *Literaturai Lapok*, 1836. 3. sz., 17–21. l.; 4. sz., 25–30. l.; 5. sz., 33–36. l.; 6. sz., 48–49. l.; 7. sz., 49–56. l.

<sup>68</sup> Az Egyesült Északamerikai Birodalmak’ literatúrája. — In: *Literaturai Lapok*, 1836. 5. sz., 35. l.

<sup>69</sup> Uo. 36. l.

<sup>70</sup> Az Egyesült Északamerikai Birodalmak’ literatúrája. — In: *Literaturai Lapok*, 1836. 6. sz., 49. l.

<sup>71</sup> Az Egyesült Északamerikai Birodalmak’ literatúrája. — In: *Literaturai Lapok*, 1936. 7. sz., 56. l.

talos” költőjét, Cotton Mathert, salemi tudós papot, versíró és boszorkányüldözőt, William Bradford történetírót és Mather Bylest, a bostoni költőt az Ország-Világ hasábjain 1880-ban.<sup>72</sup> Egy másik írónk, Erdélyi Gyula, A Budapesti Bazár című folyóiratban<sup>73</sup> Anne Bradstreet személyes hangú, de tartalmában és gondolatvilágában a puritanizmusához kötődő verseit dicsérte John Norton bostoni lelkész, a Harvard egyik vezetője szavaival.<sup>74</sup>

Kretzoi Sarolta a magyarországi amerikanisztika történetében elsőként szentelte egész munkásságát az amerikai irodalomnak.<sup>75</sup>

Jelentősek még Országh Lászlónak a gyarmati korszak irodalmáról írt alapvető összefoglalása,<sup>76</sup> valamint Halácsy Katalin és Máté Krisztina részlettanulmányai.

<sup>72</sup> Scotta Dezső: Az amerikai költészet története. — In: Ország-Világ, VII. Füzet, (1880) 158–159. l.

<sup>73</sup> Erdélyi Gyula: Amerikai költők. — In: A Budapesti Bazár Melléklapja, XIV. évf. (1883) április 15., 62. l.

<sup>74</sup> „ha Virgil elolvasta volna verseit, a magáét elégeti”.

<sup>75</sup> Kretzoi Miklósné: Az amerikai irodalom kezdetei 1607–1750. Budapest, 1976.

<sup>76</sup> Országh László: Az amerikai irodalom története, Budapest, 1967. 13–26. l.





## A szellem által vont kéz. Michelangelo 151. szonettje

SZKÁROSI ENDRE

Michelangelo minden bizonnyal legelhíresültebb költeménye, a *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* kezdetű szonett a Girardi-féle kiadásban a 151-es számot viseli.<sup>1</sup> Nem tudható, vezette-e a Michelangelo-filológust valamiféle tudatos szándék ebben, mindenesetre tény, hogy ez a kötetben szereplő 302 versnek és töredékversnek — különösképp, ha figyelembe vesszük, hogy a 151. (R:44) ikerdarabja a 152-es madrigál (Si come per levar, donna, si pone; R:45 — Miként ott lappang a kőben [...]) — éppen a tengelyét adja. Akárhogy is van, véletlen vagy megfontolás demonstrálja, ez a vers valóban Michelangelo lírai életművének a középpontja: poétikájának, művészet- és lét-felfogásának tartalmi és formai szempontból egyaránt legtökéletesebb tárgyasulása.

Non ha l'ottimo artista alcun concetto  
c'un marmo solo in sé non circonscriva  
col suo superchio, e solo a quello arriva  
la man che ubbidisce all'intelletto.

Il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi prometto,  
in te, donna leggiadra, altera e diva,  
tal si nasconde; e perch'io più non viva,  
contraria ho l'arte al disiato effetto.

Amor dunque non ha, né tua beltate  
o durezza o fortuna o gran disdegno  
del mio mal colpa, o mio destino o sorte;  
se dentro del tuo cor morte e pietate  
porti in un tempo, e che 'l mio basso ingegno  
non sappia, ardendo, trarne altro che morte.

<sup>1</sup> A Michelangelo-versek pontos hivatkozásánál nem lehet megkerülni a költemények kiadásának, számozásának, illetve fordításának problémáját. Mivel Michelangelo maga nem adta ki kötetben a verseit (egyetlen ilyen terve az őt erre ösztönző barátjának, Luigi del Ricciónak a halála miatt meghíúsult), azok szétszórtnak, rajzok, vázlatok hátoldalán vagy margóján, számlákon, leveleken, a legkülönbébb természetű papírdarabokon maradtak fenn. A költő életmű rekonstruálása így különösen nehéz feladat volt, amit csak súlyosbított a dédunokaöccs, Michelangelo Il Giovine által készített csapnivaló, az eredetieket számos ponton meghamisító, szakszerűtlen, katasztrófális első kiadás megjelenése 1623-ban. A Michelangelo-filológia megelégedése nyomán Carl Frey adja ki az első szakmai szempontból igazán igényes Michelangelo-kötetet 1897-ben.

Mivel Michelangelo nem adott címet verseinek, cím helyett számmal szokás jelölni őket. A Frey-féle kiadást a XX. századi Michelangelo-filológia sok helyütt pontosította. A legautentikusabb kiadást a neves Michelangelo-filológus, Enzo Noè Girardi készítette el. A jelen dolgozatban — mint azóta a Michelangelo-irodalomban szokás — az ő számozását követem. Rónay György fordításait még egy korábbi kiadás (Ceriello, 1954) alapján készítette, ezért az ő számozását külön jelölöm.

A legnagyobb művésznek sincs oly álma,  
amit ne zárna bármely kocka márvány  
önnön feleslegébe: míg kitárván,  
a lélek által vont kéz megtalálja.

Így benned, asszony, szép és büszke bálvány,  
rejlik szívemnek minden kínja s vágya,  
de művészetem gyenge, hogy kívájjá  
a boldogság szobrát, ahogy kívánnám.

Nem szépséged hibás hát, s nem szerelmem  
sok bánatomban, nem a sorskeménység  
vagy balszerencse, végzet, vagy akármí ...

Mert halál lakik —, és lakik szívedben  
irgalom is; de nékem nincs reménység,  
mert csak a halált tudom megtalálni.

Babits Mihály fordítása

A legjobb művész sem tud olyan eszmét,  
mit fölöslegével nem rejt a kő  
magába; s csak az elmét követő  
kéz bonthatja ki burkából a testét.

A rossz, mi üldöz s a jó, mit szeretnék,  
így rejlik, könnyed, nemes, égi nő,  
benned; de vágyammal ellenkező  
lett a művem, s ez dúlja életem szét.

Így nem szépséged, nem a szerelem,  
nem keménység, harag, végzet hatalma,  
szerencse vagy balsors tehet felőle,

hogy, ha szívedben halál s kegyelem  
együtt lakik, lobogva bár, de balga  
elmém csak halált hozott ki belőle.

Rónay György fordítása

A költemény természetes mondathatárai pontosan illeszkednek a strófikus szerkezet-hez. Az első kvartinában a főnevek határozott tárgyi, illetve fogalmi karaktere tűnik szembe: egyfelől a „conchetto” (elgondolás) és az „intelletto” (szellem) mint elvont fogalmak, másfelől a „marmo” (márvány) mint anyagnév, illetve a „mano” (kéz) és az „artista” (művész) mint konkrét személyt jelölő szavak. Ez az alapvető kettősség azt a michelangelói koncepciót fejezi ki, amely a művészi alkotás sarokpontjának az intellektus és az anyag küzdelmét tekinti; e két pólus között a kéz és az *ars*, a mesterség-művészet a kivitelező másodlagos szerepét tölti be. Michelangelónak egy ismeretlen papi személyhez szóló leveléből híressé vált egy mondat: „*Io rispondo che si dipinge col ciervello e non con le mani.*” („Én pedig azt felelem, hogy az eszünkkel festünk és nem a kezünkkel.”)<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Milanesi: *Le lettere di M. B.*; idézi Clements: *Michelangelo, I. Le idee sull' arte.* Milano, 1964. 269. l.

A versszak két kulcsszava kétségkívül a „conchetto” és az „intelletto”, s e két szó pontosan jelzi a neoplatonikus eszmekörnek és az ideális imitáció elvének jelenlétét, amennyiben a versmondat állítása is a neoplatonista művészetfelfogás határozott és sajátos teoretikus megfogalmazása: az anyag magában rejtí az isteni szépség sugárzó formáit, de csak az képes ezt meglátni, aki intellektusával, szellemével-lelkével ki tudja bontani az isteni-ideális formákat az evilági jelenségek fölőslégéből, járulékaiból, halmazából, törmelékéből. Aki pedig a tehetségnek és a kegyelemnek (a „grazia” mint az isteni kegyelem fogalma Vittoria Colonnával való ismeretsége, vagyis az olasz reformáció eszmeköréhez való, saját személyes fejlődésének logikájából is következő közeledése nyomán mind nagyobb szerepet játszik művészet- és életszemléletében) ebben az állapotában van, annak kezével követnie kell csak a szellem lépéseit.

A Michelangelo költészetére is kiterjedő szakirodalom eddig — irodalmi szempontból — kétségtelenül a Mester művészetfelfogásával foglalkozott a legtöbbet. Summers hatalmas monográfiát szentel ennek a kérdésnek, és nem sokkal rövidebb Clements e tárgyú könyve. (David Summers: *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton, 1981; R. J. Clements: *The Poetry of Michelangelo*. New York, 1965.) Mivel ez a dolgozat — eleve jóval szűkösebb határok között mozogva — kifejezetten a michelangelói líra egy meghatározott darabjával foglalkozik, a művészetelmélet kérdéseibe teljes részletességgel lehetetlen belemenni. Ezért a verselemzés keretei között maradv a michelangelói művészetfelfogás kategóriáinak tekintetében a meglevő szakirodalomra támaszkodom.

A „conchetto”-nak polcokra terjedő művészeti szakirodalma van. A szó a „concepire” ígében leli eredetét — és ennyiben az „intelletto”-hoz fogalmilag szorosán is kapcsolódik: a felfogóképeség működését jelzi (ti. az íge). Idézzük Vasari megfogalmazását a „disegno” (terv) és a „conchetto” (elgondolás) különbségéről: A „disegno” „altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell’ animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell’ Idea”. („nem más, mint látható kifejezése és kinyilvánítása az elgondolásnak, amely a lélekben lakozik, és annak, amit másvalaki elképzelt az elméjében és megvalósított az Eszmében.”)<sup>3</sup> Vagyis a „disegno” már látható megnyilatkozása a „conchetto”-nak, melynek létközege a lélek, a szellem, az Eszme kifejezésére való lelki irányultság. Clements megfogalmazásában a „conchetto” mozzanata annyi, mint „concepire l’idea attraverso la visione esterna”, vagyis az Eszmének a külső, testi látás útján való felfogása-megragadása és mentális leképzése, azaz: „base e fine del procedimento artistico” — a művészi alkotás folyamatának alapja és célja.

Az intellektus Michelangelo — s vele a neoplatonizmus — felfogásában az ember azon része, mely az istenivel a legszorosabb kapcsolatban áll, s a legmagasabb létfokozatot jelenti az ember „mikrokozmoszában” (Tolnay) — a „natura corporale”-n (a testi valóságon) és az „anima razionale”-n (az értelmes léleken) is felül áll. Az „intelletto” rendkívül komplex fogalom, s az emberi felfogásnak azt a szféráját, szintjét jelöli, mely a lelki mozzanatot is magában foglalja. Clements utal arra, milyen hatással volt a plotinoszi  $\nu\omicron\upsilon\varsigma$  a reneszánsz neoplatonizmusának szóhasználatára: ez a szó a szépség

<sup>3</sup> Clements: i. m., 54. l.

megkülönböztetésére való képességet jelölte, s ezt a jelentést az intellectus is őrzi; „la facoltà di discernere la bellezza e l'armonia infusa da Dio in alcuni individui privilegiati” („ama képesség, hogy megkülönböztessük a szépséget és a harmóniát, amelyet Isten néhány kedvezményezett egyéniségnek a lelkébe öntött” — így Clements).<sup>4</sup> Röviden tehát az intellektus nem pusztán racionális fogalom, hanem magát a felfogóképességet, az észlelést, az érzékenység mozzanatát is magában foglalja.

Az első versszak gondolata nem itt jelenik meg először Michelangelo költészetében: már a 84. szonett is ezzel indul, csak hogy ott még nem kerekedik hozzá át gondolt művészetelméleti koncepció:

Sì come nella penna e nell'inchiostro  
è l'alto e 'l basso e 'l mediocre stile,  
e ne' marmi l'immagin ricca e vile,  
secondo che 'l sa trar l'ingegno nostro [...]

Amiként a tollban és a tintában  
benne rejlik a magasztos, az alantas és a közepszerű stílus,  
és a márványtömbökben a gazdag és a hitvány kép is,  
aszerint miként azt szellemünk kivenni tudja [...]<sup>5</sup>

Ennek a kvartinának külön érdekessége, hogy a márvány mellett, sőt előtt ott szerepel a toll és a tinta is, mint alternatív anyagi médium, melyből a szellem által vezetett két kibonthatja az eszmét, s melyben a szellem vezetését nélkülöző a hitványat, az alacsonyat, a közepszerűt találhatja csak. A 151. szonett egy későbbi párja pedig a 236. (*Se ben concetto ha la divina parte* — R:177: Ha jól fölfogott lényünk égi része), ahol is a szellem és a kéz együttes képessége, erénye, értéke („doppio valor”) sietős mozdulatokkal is életet adhat a kőnek („con breve e vil modello / dà vita a' sassi”), ha az isteni szellem vezeti („e non è forza d'arte”). A második kvartina anyagi médiuma itt a durva papír és az ecset lesz („in più rustiche carte”, „l pennello”).

Michelangelo e vers-gondolata mégsem pusztán a neoplatonista művészetfelfogás fogalmilag pontos felmondása, hanem olyan intellektuális lírai sűrítmény, amelyben szintén a modern poétika — pontosabban a modern poétika egyik legfontosabb áramlatának — a határozott előképe jelenik meg. Ebben a kvartinában ugyanis egy, az ideális imitáció elvéből kibontott anyagelvű poétika bontakozik ki, amit közvetve az tesz lehetővé, hogy a neoplatonista filozófia kivonja az embert a partikuláris világi gyakorlat gyámsága alól és közvetlenül Isten, a transzcendentált teljesség Eszméjének irányítása alá helyezi. Ezzel nyílik meg a lehetősége annak, hogy a művész — jelen esetben Michelangelo —, aki ezt a nagyszerű sugallatot felfogni képes, ne egy üresedő konvenciórendszer prizmáján keresztül tekintsen a valóságra és az anyagra, hanem közvetlenül, saját szubjektumának erőterében nézhessen szembe a valósággal és művészetének anyagával.

<sup>4</sup> Uo.

<sup>5</sup> Rónaynál nem szerepel. Saját nyersfordításban adom meg.

Érdekes összevetés kínálkozik itt az alkotó személyiség intuíciójának mint művészet-konstituáló erőnek a leonardói és michelangelói felfogása között. Mariani,<sup>6</sup> közben a szonettet mint Michelangelo művészi teorémáját interpretálja, idézi Leonardo híres példázatát a falhoz vágott festékes spongyáról. Eszerint a falon kirajzolódó festékfolt szín- és alakkombinációiba, mai fogalmaink szerint non-figuratív ábrájába különféle alakzatokat láthat bele a festő, s ennek alapján többféle invenciót is meríthet belőle szándéka, hajlama, indíttatása szerint, miként a harangszóbból is azt érti ki az ember, amit hallani akar belőle. Ebből kiderül, hogy Leonardo az invenciót mint a személyiség által determinált művészetalkotó tényezőt lényegében egy racionális-intuitív antropocentrizmus talaján állva fogja fel, Michelangelo ezzel szemben a művészi intuíciót egy rejtettebben s az embertől függetlenebb erők által meghatározott képességnek tekinti, egy spirituális kozmocentrizmus szemléleti összefüggésében.

Több összetevője is van annak, miért éppen Michelangelóban fogalmazódik meg s őlt testet — talán először — ez az anyagelvű poétikát és a modern művészet autonómiáját előlegező művészetfilozófiai koncepció. A sok determináns közül az egyik legfontosabb minden bizonnyal az, hogy Michelangelo nem a képzett literátorok társadalmi rétegéből lép elő, hanem a mesteremberség, vagyis a kézművességhez mindenkor közelebb álló vizuális művészet közegében eszmélkedik s bontakoztatja ki tehetségét. (Noha a későbbiekben maga egy arisztokratizálódó művészetfelfogást hirdet, amennyiben mindig büszkén hangsúlyozta, hogy ő sohasem tartott fenn „bottega”-t, műhelyt, hanem önálló, alkotóművészi tevékenységéből élt.)

Ezért nem, vagy csak felületileg kötötték egy belterjes irodalmi kultúra konvenciói, s így saját megszenvedett, konkrét művészi tapasztalatai alapján jutott vissza e konvenciók eredendő lényegéhez: a komplex világlátás és szemléleti rendszerezés dantei igényéhez, a lírai szubjektivitás formálásának petrarcai igényéhez, és még tovább — noha, kétségtelen, maga nem rendelkezett igazi humanista műveltséggel — az antikvitás művészetének spiritualizált teljességigényéhez. Így a hagyományokhoz mereven és formálisan ragaszkodókkal szemben éppen ő, az újíto tudta igazában képviselni és megőrizni a hagyományok emberi lényegét. Mivel sajátos — és a művészi kreativitás szempontjából szerencsés — köztes közegeben tevékenykedett; vagyis korának mesterember művészeihez képest viszonylagos irodalmi műveltséggel és látóképességgel rendelkezett, a művelt irodalomhoz képest viszont — sokágu képzőművészeti tevékenysége folytán — átfogó és a művészetek lényegéhez hitelesen közel vivő konkrét tapasztalatokat tudhatott magáénak, ezért a korszak mélyülő ellentmondásait, bonyolultabbá és embe- rellesebbé váló viszonyait (melyeknek szellemi átfogása mindenkor emberfeletti teljesítménynek számít) szubjektív-intuitív úton és a tapasztalat hitelességével volt képes felfogni; s ezekkel a szubjektív-intuitív úton felfogott igazságokkal telíteni tudta a kor kiüresedő szellemi és művészi konvencióit.

A másik összetevője annak, hogy miért Michelangelóban választódott ki az új kor irányába mutató szellemi-művészi érzékenység individuuma, alighanem személyes létszférájának sajátos adottságában, vagyis homoszexualitásában keresendő. Ez ugyanis a mindennapi élet szintjén is elválasztotta őt a társadalom normális és olajozott konvenciókkal beszabályozott hétköznapi életétől. Személyes létében is — bizonyos fokig

<sup>6</sup> V. Mariani: *Poesia di Michelangelo*. Róma, 1941.

— más fénytörésben és egy deviancia szűrőjén át kényszerült érzékelni és értékelni a valóságot, s ez azt hozta magával, hogy a valóságnak olyan rejtett dimenzióit és látens mozgásait is felfoghatta, amelyeket a „normális”, köznapis ember csak véletlenszerűen, vagy egészen kivételes képességek birtokában észlelhet.

De térjünk vissza a 151. szonethez. Másik figyelemre méltó újdonsága a vers expozíciójának — de egészének is — (és ez a michelangelói költészetet meghatározó, drámai szubjektív intenzitás egy karakteres alternatívája, amely szintén a modern, elsősorban gondolati líra irányába mutat), hogy a költő határozottan és tudatosan a fogalmi, illetve a tárgyi szférára polarizálja az egzisztenciális-szubjektív létszférát. Ez szervesen illeszkedik a neoplatonizmusból kibontakozó michelangelói világlátás alapvető dualisztikusságába, amennyiben a művész egész világlátását az anyag és a szellem két pólusára sarkítja. Miközben fogalom- és tárgyszerűsége törekszik, a személyiség lelki, pszichés dimenzióját is e két sarokpont felé feszíti szét. Egyrészt anyagszerűvé tárgyasítja vagy anyagszerű mozzanatokba fogalmazza, másrészt a fogalmiság irányába szublimálja a lelki folyamatokat. Ez a koncepció, vagyis hogy a személyiségről gyakran nem annak közvetlenül adott dimenzióiban beszél, hanem abban a láthatatlan, de érzékelhető térben, amit a hallgatás, illetve az anyagszerű és a szellemi-fogalmi pólus közti áramkör hoz létre, ez a koncepció generálja a michelangelói líra modern feszültségét és gondolati intenzitását.

A második kvartina az elsőnek pontos tükörképe gondolati és formai értelemben egyaránt: ez az első versszak elvi-fogalmi szintű igazságát a személyesség síkján képezi le. Olyan személyesség azonban ez, amely továbbra is szigorúan tárgyszerűen, illetve elvonatkoztatottan fogalmazódik meg. Az első kvartina fogalmainak (közelebbről a „concetto”-nak), az *il mal* (a rossz) és az *'l ben* (a jó), tárgyának, azaz a „marmo”-nak a donna (nő), az „artista”-nak pedig az *arte* (művészet) felel meg. Szigorúan zárt vonatkozásrendszert találunk tehát. A párhuzamosságokon túli új poétikai információt az *effetto* megjelenése hozza magával: az anyag-eszme polaritás elvi tisztázása, illetve a személyes helyzetnek az ennek analógiájára történő megfogalmazása után megjelenik az eredmény, a hatás képze; vagyis e fogalom kapcsán derül ki, hogy az anyag-eszme feszültségnek mozgásiránya is van.

A második versszaknak grammatikai tagolása is pontos tükörképe az elsőének: pontosan olyan hosszúságú két mondatból áll, mint amaz, bár ezek közül az elsőnek a belső tagozódása már zaklatottabb — ezt a rimusmódosulást poétikailag a személyesség megjelenésének többlete teszi indokolttá.

Anyag és szellem filozófiai dualitása erkölcsi értelemben is tovább kettőződik: a jó és a rossz egyaránt jelen van az anyagban, tehát a másik emberben is. Közvetve kiviláglik ember és világ különállása is — ez szintén rokon a neoplatonizmus transzcendentáló felfogásával —, amennyiben a világban (tehát a másik emberben is) adott, tőle független rossztól menekülne az ember, az abban meglevő, de — adottságában — tőle független jóra pedig törekedne. (Megérne egy külön meditációt annak vizsgálata, hogy ez az erkölcsfelfogás — és általában a neoplatonizmus — milyen viszonyban áll a katolicizmus, illetve a deizmus és a protestantizmus szolidabb áramlatainak etikai koncepcióival.) A művészetelmélet szférájából az erkölcsibe lépve, a vers gondolat- és

érzetkomplexumába az emberi kapcsolatok, a szerelem humán dimenziója is bekerül: a rossz és a jó egyként ott rejtezik ebben a térben.

Itt még egy — művészetelméleti és részben létfilozófiai érdekű — kitérőt érdemes tenni. Az a tény, hogy ez a felfogás a természetben, legyen az naturális vagy emberi természet, együttesen tételezi a jót és a rosszat, mutatja és egyben implikálja is a világkép változását, a művészet- és lételfogás bizonyos emancipálódását. Ha a természet maga nem abszolútum, hanem erkölcsi és esztétikai értelemben egyaránt relatív értékű létező, akkor ez azt jelenti, hogy ez a felfogás a természetnek való alárendeltség alól is kivonja az embert, s vele — legalább is — egyenrangúvá teszi. Ezért az egyedül Isten etikai autoritása alá helyezett (divinizált) emberi szellem, miként Isten, jogosult kijavítani a természetet (természetesen csakis az isteni eszme sugallata alapján). Ez a fordulat — poétikai vonatkozásban — a természetutánzás normarendszerét a művészet autonómizálódása irányába tágító (illetve lebontó) ideális imitáció elvi alapján következik be.

Mint a második kvartina második mondatából kiderül, az első versszakban megfogalmazott poétikai elv az emberi létezés erkölcsi-érzelmi szintjén ezúttal nem realizálható: a kéz, a mesterség-művészet most képtelen az eszmét követni, a kívánt eredményt, a jót elérni, s kiformálni, s ez — az idő dimenziója is bekapcsolódván — kérdésessé teszi a jövőt is („perch’io più non viva” — szó szerint: hogy többé élni se bírjak).

Az első két versszak feszes kompozíciója és jelentéstelítettsége után a harmadik szakasz ritmikailag megiramodik, a súlyos tagoltságot könnyedebb lendület váltja fel, és gondolatilag is oldottabb lesz, kevesebb fogalmi súlyt visz a hátán a versnek ez a része. Zenei értelemben is finom arányérzékre valló megoldás: a súlyos expozíció és kifejtés után s a még súlyosabb lezárás előtt a költő oldja a feszültséget, hogy aztán annál hatásosabban hozhassa azt vissza. Jelzi ezt az eljárást az a tény, hogy a sokoldalúan megformált mondatok és a fontos állítmányok után ez a tercina szinte csupa főnév (alany), stilisztikai képe a felsorolás, amit ritmikailag és logikailag az inverziók, a zaklatott mondatvezetés tesz hangulatilag mégis az eredeti aurához közelállóvá. Az utolsó tercina fogalmi és logikája, illetve stilisztikai tagoltsága szerint is az első két versszakhoz kapcsolódik vissza: ismét két mondatot tartalmaz, melyek közül az utolsón egy közbevetéssel fontos poétikai transzformációt végez a költő. Morte (halál) és pietate (irgalom) képzele világosan utal vissza a mal és a ben képzetére, vagyis a conceittóra, az ingegno (szellemi képesség) pedig ezúttal az intelletto személyhez kötöttebb változata; a cor (szív) a donnáé, aki nem más, mint a megszemélyesedett marmo, vagyis a „humán” anyag. A michelangelói kompozíció kivételes zártságát mutatja ez a rendkívül következetes vonala a metonímiának: ahogyan a szobor-alak képzetéből valódi embe-ralak, nő lesz, majd abból az érzelmek és a spirituális értékek fészke: szív.

A vers zárt motívumrendszere nemcsak a szerkezet és a forma aszkétikus ökonomizmusára mutat, hanem arra a rendkívüli következetességre is, ahogyan Michelangelo gondolatvilága felépül, s ahogyan a régóta használt s próbálgatott, funkció-lehetőségeikben felmért motívumok fokról-fokra teljesebb és tisztább jelentéssel telítődnek. A concetto, az intelletto s a művészetek anyag-médiumai állandóan visszatérő, konstans elemei a költő szó- és fogalomkészletének. A „donna leggiadra” (kecses nő), vagy „altera” (büszke), vagy „divina” (isteni), vagy „alta” (fenséges) másutt „iniqua e bella”

(szívtelen és szép) stb. szintén visszatérő konvenciói nyelvezetének. Halál és könnyörület egyidejű kettőssége már a 22. versben (*Che fie di me? — R:162: Mi lesz velem?*) megjelenik, s a mostanihoz közeli poétikai jelentéskontrasztban tűnik fel a 112. (R:64) madrigálban: „Amore e crudeltà m’han posto il campo: / l’un s’arma di pietà, l’altro di morte; / questa n’ancide, e l’altra tien in vita [...] — „Ámor s a kegyetlenség harcba szólít. / Ennek kardja részvét, azé halál; / az egyik meggyilkol, a másik éltet [...]” Az „il mio basso ingegno” („l mie basso ingegno” alakváltozatban) rövidesen visszatér a 159. (R:138) szonettban, az „ardere-ardendo” (ég, égve) pedig a legkülönbözőbb alakváltozatokban és a legkülönbözőbb helyeken kerül elő a versek sokaságában: csak utalok a 34. (R:52.) szonett utolsó és a 113. (R:65) madrigál kilencedik sorára. („ricorro ardendo sott’ alle tuo ciglia” — „pilláid alá futok égve”; „che meco ardendo, non ardin del pari” — „égjen abban a tűzben, mellyel én lobogok érte?”). A 151. szonett utolsó sorában szereplő „ardendo” a legtömörebb és legfunkcionálisabb példája talán annak, miként telítődik komplex, rendkívül sűrített jelentéssel egy untalanszor próbált Michelangelomotívum. Itt olyan poétikai információt hordoz, melynek jelentése az egész versépitményre visszahat. Nem véletlenül tette hát a költő oly hangsúlyossá azzal, hogy egyrészt a vers utolsó sorába helyezte, másrészt azzal, hogy ott is — a ráeső prozódiai hangsúlyt fokozva — egy összetett igei állítmány két eleme közé „közölte”. Olyan okhatározói funkciója van itt ennek a közbevetésnek, amely nem csupán grammatikailag, hanem a vers egész gondolatmenetére nézve is okhatározó: itt csúcsosodik ki a vers gondolati struktúrája.

Ha ugyanis a szemben álló anyag és szellem közlekedése a kéz, az ars mozzanatában elakad, s kiderül, hogy ennek oka a szellem gyarlósága, amennyiben a baj (mal) az, hogy ez a szellem ezúttal csak egy irányba, a rossz felé képes elmozdulni (s csak a halált megtalálni), képtelen viszont a vágyott eredményt, a jót elérni abban az anyagban, a nőben, akiben mindkét tartalom jelen van — akkor ennek végoka a neoplatonikus expozíciónak megfelelően szintén neoplatonikus magyarázatban található meg. Vagyis abban, hogy az égés, a szenvedély képtelenné teszi az embert a kontemplációra, képtelenné teszi arra, hogy abba az emelkedett, átszellemült, tiszta állapotba kerülhessen, melyben az isteni szépséggel, az Ideával való lelki-szellemi egyesülés létrejöhet. A szépség elérésének, felfedezésének, meglátásának, a *visione interna*, vagyis a belső látás működésének akadálya tehát az érzéki szenvedély, ez húzza a rosszhoz, a malhoz az embert, ha az képtelen megszabadulni tőle.

A szonett szerkezeti íve magában sűríti a michelangelói líra fejlődésének ívét is. Ahogyan a vers strófikus szerkezetének egyes tudatszintjein, úgy halad a költő egész költészetében a művészetfilozófiai szinttől az etikai-lelki szinten át a halálproblematikán és halálfilozófián, valamint a spirituális szerelemtől az isteni szeretetig ívelő úton keresztül a létfilozófiai líra magaslatára.

Mindez persze nem volna lehetséges egy szintetizmusában, pontos belső kiépítettségében alapvetően új versformálás-mód megeléje-kialakítása nélkül. Ennek az új formálásmódnak legnagyobb újdonsága és ereje a vers kompozíciós és gondolati terének felfedezése. A Michelangelo előtti itáliai költészet formálásmódja általában alapvetően lineáris irányú volt még esetleges belső cizelláltságában, finom hangulatalakító eszközrendszerében is (még petrarcai szinten is), lazább szerkezetiségét a tonális irányultság



és az érzékeltetés formái gazdagságára való törekvés determinálta. Michelangelo nagy poétikai újítása, hogy ezt a lírai örökséget egyesíteni tudta a dantei térlátással és univerzalitásigénnyel. Michelangelo érdeme az itáliai irodalomban, hogy a lírai kisformák terén is kialakította azt a tagolt belső teret, amelyet a dantei mű a — sok líraiságot involváló — epikában. Más szóval — és ezt a 151. szonett minden bizonnyal igazolja — Michelangelónak múlhatatlan költői érdemei vannak a komplex lírai kisformák kialakításában és autonomizálásában, általános és főleg intellektuális teherbíráruk meg-növelésében. Tolnay<sup>7</sup> a Medici-kápolna művészi struktúráját elemezve arról beszél, hogy Michelangelo az építészetben és a neoplatonikus eszmeiségű művészetben meggyökerezett elemeket új architektonikus struktúrába illesztette; pontosan így van ez költészetében is: a hagyományból és a korviszonyokat érzékenyen értelmező intuíciójának invencióiból új architektonikus versteret teremtett.

Hogy ez a novitás milyen mélyen gyökerezik mégis az itáliai szellem reneszánsz hagyományában, arra — más összefüggésben — Summers<sup>8</sup> hívja fel a figyelmet, Lorenzo szonett-elméletét és a *difficultas* elvének hagyományát taglalva. (Michelangelo poétikáját jellemezve Binni<sup>9</sup> is „*poetica del difficile*”-ről beszél). A *difficultas* elve pedig elválaszthatatlan a reneszánsz etikában oly központi szerepet betöltő virtú-fogalomtól. Lorenzo szonettelméletének konkrétságában ezt Summers a következőképpen interpretálja: „For Lorenzo, as for Manetti and Landino, difficulty is a strongly positive term [...] According to Lorenzo de' Medici, the sonnet was inferior to no other form of vernacular expression; this he argued from its difficulty, 'because virtue according to the philosophers consists in the difficult.' [...] The brevity of the sonnet requires that, like nature, *the poet do nothing in vain* (kiem. tőlem — Sz. E.); [...] *Difficultas* thus has to do with *making to most of the least* (kiem. tőlem), or with *working most fully within strict limitations* (kiem. tőlem). „Lorenzo számára, amiként Manetti és Landino számára is, a nehézség erősen pozitív fogalom [...] Lorenzo de' Medici szerint a szonett egyik népnyelvi kifejezésformához képest sem alacsonyabb rendű; ezt éppen nehézségével bizonyítja, 'mivel az erény a filozófusok szerint a nehézségekben áll' [...] A szonett rövidege azt kívánja, hogy — miként a természet — *a költő se tegyen semmit fölöslegesen*; [...] A *difficultas* így szükségessé teszi, hogy *a legkevesebből a legtöbbet hozzuk ki*, vagy hogy *szűk korlátok között a legtágasabban tevékenykedjünk* [...]” A továbbiakban a *difficultast* mint a firenzei trecentóban széles körben elterjedt esztétikai ideált, a középkor *difficultas* ornata-jára vezeti vissza.

Az az elv tehát — amely mint felismerés már régebb óta jelen volt az itáliai reneszánsz irodalmában, revelatív módon mégsem valósult meg a művészi gyakorlatban —, hogy a költő „semmit se csináljon hiába”, hogy a legkevesebből a legtöbbet hozza létre, hogy szűk korlátok között mozogva a lehető legteljesebben képezze le alkotásának tárgyát, készen állt Michelangelo számára, még ha konkrétan nem ismerte is. (Bár nagy a valószínűsége, hogy — tekintve, hogy éveket töltött el Lorenzo udvarában, és a nagy mecénás költészete is jelesen hatott rá — ismerte.) Azt viszont, hogy ezt az elvet művészi gyakorlatában revelatív módon tudta megvalósítani, azt az egész michelangelói élet,

<sup>7</sup> Charles de Tolnay: Michelangelo. Mű és világgép. Budapest, 1975.

<sup>8</sup> Summers: i. m., 180–182. l.

<sup>9</sup> Walter Binni: Michelangelo scrittore. Torino, 1975.

mentalitás, érzékenység, tehetség, a michelangelói világérzékelés és világlátás teljessége tette lehetővé. Ennek alapján állva tudta korában egyedülálló módon és színvonalon leképezni a korproblematikát és művészi gyakorlatában szintetizálni az arra reagáló szellemi-etikai áramlatok sugallatait. Amit Tolnay Michelangelo szobrainak sajátos dinamikájáról ír, miszerint ennek lényege és spirituális háttere a teste szűk burkában vergődő lélek ősi gyötrelme, az lírájára nézve is tökéletesen áll: a szonett, a lírai kisforma szűk burka így határolja le az őt szétvetni akaró, de erre mégis képtelen erők mozgását, amivel egyúttal kivételes feszültségüket is generálja.

## A kunok hőseposzának töredékei a Halicsi évkönyvben

FONALKA MÁRIA

A kunok történelméről, mindennapi életéről és hitvilágáról az írásos források és tárgyi emlékek vizsgálata sokat elárul. Igen nehéz azonban megismerni e hosszú évszázadokon át nomád életmódot folytató nép epikus hagyományát. A hősepika kutatása egyébként szinte valamennyi olyan nép esetében gondot okoz, amelyik a népvándorlás egyik kései hullámaival érte el Európát. Az *Iliász*, a *Roland-ének* vagy a *Kalevala* fontos szerepet játszott az őket megalkotó embercsoportok azonosság-tudatának alakításában, ez a lehetőség azonban nem minden népnek adatott meg. Ott, ahol a hősepika konkrét nyomai még nem kerültek elő, egyelőre be kell érni a valószínű feltételezéssel, hogy társadalmi fejlődés korai szakaszaiban minden nép hozott létre epikus műveket. Bizonyos események kapcsán szinte törvényszerűen keletkeztek olyan alkotások, amelyekből később a nagyepika megszülethetett. A kunok hősi eposzának egyik megtalált töredéke is ezt a feltételezést látszik alátámasztani.

Az eposz-töredék egy XIII. század közepén keletkezett különleges irodalmi alkotásban, egy krónika-szerűen megírt óorosz fejedelmi életrajzban, az ún. *Halicsi évkönyv*ben maradt fenn. A kunok történelmének egyik jelentős eseményéről, a Vlagyimir Monomah hadjáratai után kettészakadt népnek a nagy ellenfél halála után megvalósult újbóli egyesülésről tudósít. A *Halicsi évkönyv* éppen különlegessége miatt tudta megőrizni a kunok epikus hagyományának néhány ehhez az eseményhez kapcsolódó részletét. Magyarázatként említjük meg a középkori történeti irodalom legjellemzőbb műfajait, melyek sajátosságai általában meghatározták a bennük szereplő információk minőségét. A középkor világi irodalmának legismertebb műfajai a geszták, a krónikák és az évkönyvek voltak. A gesztákat elsősorban irodalmi értékeik miatt tartjuk számon, történeti forrásként csak alapos kritikával használhatók. Ez a műfaj főként olyan országokban vált népszerűvé, melyekben a központi hatalom kiépítése már előrehaladt, és ahol a történetírás támogatta a hatalmat kézben tartó csoportok érdekeit olyan módon, hogy a nemzet történetét a legfontosabb méltóságokban egymást követő főemberek tevével azonosította. A geszták szerzői igyekeztek magyarázatokkal is szolgálni az eseményekkel kapcsolatban. A krónikákban ezzel szemben időrendben megörökített eseménytörténetet olvashatunk, általában kommentárok nélkül. Ez a műfaj őrzött meg a legtöbbet a szájhagyományból, bár igen ritkán idéz közvetlenül belőlük, inkább csak utal rájuk. Az évkönyvek még a krónikáknál is szűkszavúbban jegyzik fel a történeteket, szigorúan ügyelve az évek szerinti tagolásra. E két utóbbi műfajhoz tartozó írásos emlékek általában helyi események megörökítésére voltak alkalmasak, ezért főképpen olyan országokban terjedtek el, amelyekben a politikai hatalom megosztott volt. (Például Oroszországban vagy Németországban.)

A *Halicsi évkönyv*, melyre fentebb a különleges jelzőt használtuk, elnevezése elnevére sem sorolható egyértelműen az ismertetett típusok valamelyikéhez. Szerzője szándéka szerint, aki egy helyen krónikásnak nevezi magát, a művet krónikának kellene

tekintenünk. Irodalmi értékeit nézve azonban inkább a gesztákhoz áll közel munkája, mely a halicsi fejedelmi család egyik legismertebb tagjának, Danyiilnak az élettörténetét dolgozza fel. Danyiil rendkívüli tiszteletnek örvendett kortársai körében, csaknem olyan mítosz lengte körül, mint Alekszandr Nyevszkijt. Ennek egyik oka kétségtelenül az volt, hogy uralkodása alatt a halicsi bojárok hatalmának korlátozásával konszolidálta a tartomány belső viszonyait. Másfelől — kiváló diplomáciai képességeit felhasználva — a mongol–tatár hódítás első időszakában meg tudta őrizni fejedelemsége viszonylagos önállóságát, sőt, éppen ekkor kezdett építeni, valamint kapcsolatokat teremteni a szomszédos feudális államokkal, Lengyelországgal, Magyarországgal. Életrajzának szerzője sokféle forrásból dolgozott: összegyűjtött különböző helyekről származó történeti feljegyzéseket, írásos dokumentumokat, legendákat, személyesen jegyezte le a hadjáratok nevezetes eseményeit — vagyis szinte minden lehetséges korabeli forrást felhasznált. Elbeszélésébe ugyanakkor beépített jónéhány népköltészetből kölcsönzött motívumot is. Az összegyűjtött anyagot kivételes eleganciával ötvözte elbeszéléssé. Választékos kifejezései, régies nyelvtani szerkezetek, a megszokottól sokszor eltérő képei ünnepélyes hangulatot árasztanak, ugyanakkor rendkívül olvasmányossá is teszik írását.

A szerző őszintén csodálta a fejedelem hadvezéri képességeit, ezért elbeszélésében felhasználta a pogány hagyományokat idéző hős énekeket, az ún. „szlávákat” is. Erről így nyilatkozik: „Danyiil és Vaszilko sok keresztényt kiszabadított a pogányok fogságából, akik hős énekeket zengtek róluk [...], ők pedig dicsőséggel tértek haza földjükre atyjuk, a nagy Roman nyomát követve.”<sup>1</sup> A szerző figyelmét a „szlávák” irányíthaták rá a népköltészet más emlékeire, többek között az eposzokra is, melyek azonos töről fakadtak mind a keleti szlávoknál, mind pedig a szomszédságukban élő más népcsoportoknál, így a kunoknál is. Nem mindig felhőtlen, de mindenképpen szoros kapcsolatuk a népköltészetben bizonyos tematikai találkozásokat eredményezett. Ezért nem tűnik idegennek a *Halicsi évkönyv*ben a kun népköltészet egyik jellegzetes emlékének, az Otok és Szircsán kánok történetét elbeszélő hős éneknek a töredéke.<sup>2</sup> Az eposznak a krónikában fennmaradt részlete — ez ideig — a történet legrégebbi írásos változatának tekinthető. A szóban forgó kun hős ének részletének felhasználása többek között bizonyítékkul szolgál arra is, hogy a XIII. század közepén az orosz fejedelmi udvarok irodalmi műhelyeiben még hatott a genealógiai elv,<sup>3</sup> mely esetünkben a szerzőnek lehetőséget adott arra, hogy összekapcsolja a kun és az orosz fejedelmi családok történetét. Ez azonban nem pusztán irodalmi fogás volt, hanem a történelmi tényekhez való ragaszkodás bizonyítéka is. A kunok közvetlen közelében élő orosz oligarchiák ugyanis pusztító testvérháborúikba rendszeresen bevonták a kunok katonai erőit, sőt, az sem volt ritka, hogy szövetségüket rokoni szálak révén is megkísérelték szorosabbra fűzni.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Letopisz po Ipatyjevszkomu szpiszku. Izdanyije arheograficeszkoy komissziji. Szankt-Peterburg, 1871. (1201.) (A továbbiakban a krónikára történő hivatkozás alapja ez a kiadvány.)

<sup>2</sup> V. A. Parhomenko: Szledi poloveckogo eposza v letopiszjah. — In: Problemi isztocnyikovegyenija. Szbornyik tretyij. Moszkva–Leningrád, 1940. 392. l.

<sup>3</sup> A. N. Robinszon: O zakonomernosztjah razvityija vosztocnoszlavjanszkogo i jevropejszkogo eposza v rannye feodalnij period. — In: Szlavjanszkije lityeraturi. VII. Mezsdunarodnij szjezd szlavisztov. Varsava, avguszt 1973 goda. Moszkva, 1973. 178–224. l.

<sup>4</sup> Házassági kapcsolatok csak női ágon jöttek létre. Orosz fejedelmek gyakran nőültek kun előkelőségek családjából, de orosz hercegnők soha nem mentek feleségül kunokhoz.

A XIII. század elején a tatároktól elszenvedett sorozatos és súlyos vereségek következtében orosz földön a közhangulat szembefordult a kunokkal, mivel sok esetben a sztyeppe új uraival, a tatárokkal azonosították őket. Történt pedig mindez éppen akkor, amikor valójában a kunok voltak a tatárokkal szembeszálló néhány orosz fejedelem szinte egyedüli szövetségesei. Ez a furcsa kettősség jellemzi Danyiil életrajzának bevezetőjét is, mely Romannak, Danyiil apjának a nekrológját tartalmazza. Roman tevékenységét a szerző a fejedelmi család legtekintélyesebb ősné, Vlagyimir Monomahnak a tetteihez hasonlítja, aki éppen a kunok legyőzésével válhatott az orosz állam nagyfejedelmévé. Roman és Vlagyimir Monomah alakjának megidézése bizonyítja az ősök tiszteletének továbbélését az orosz fejedelmek környezetében.<sup>5</sup> Ez a pogány hitvilágban gyökerező hagyomány együtt létezőnek tekintette a nemzetség valamennyi élő és holt tagját, feltételezte, hogy az utódok cselekedetei és viselkedése azonos az ősökével, ebből következően a dicsőséget is örökletes tulajdonságként kezelte. Danyiil apjának és „nagyapjának” alakja is ezért került — szinte kötelező jelleggel — az életrajz bevezetőjébe, s ugyanez az elv magyarázza a két nagy ellenfél, Otrók és Szircsán megjelenítését is. A felettük aratott győzelem Vlagyimir Monomah tekintélyét alapozta meg, leszámoltjával, Koncsakkal pedig Romannak kellett több ízben is összemérnie erejét. A kun fejedelmi család tagjai egyébként rokoni kapcsolataik révén is résztvevői voltak a történetnek, mivel Danyiil felesége, Anna Kötöny kun kán unokája volt.

A XIII. század elején az orosz közgondolkodásra még hatottak bizonyos archaikus elképzelések, melyekhez sajátos költői képek kapcsolódtak. A világi irodalmi alkotások egy része megőrizte ezek nyomait a „tisztesség”, „dicsőség”, „sérelem” fogalmak általános használatával. Ezek a kategóriák azonban nemcsak az orosz irodalmi művekben fordultak elő, hanem a kun népköltészet korabeli emlékeiben is. A kun fejedelmek is dicsőségre vágytak, de cselekedeteiket gyakran motiválta a bosszúvágy, vagy a sérelmek orvoslásának kísérlete. A orosz–kun kapcsolatok egyik jellemző sajátossága volt a mielőbbi visszavágás megkísérlése az elszenvedett kudarcokért. Danyiil élettörténetét bevezetve a krónikás ezekből a hagyományokból is merített, amikor Roman sikereinek számbavételével kezdte elbeszélését. Ezek közül a legsikeresebbnek az a katonai támogatás tekinthető, melyet 1202-ben és 1205-ben éppen a kunok ellen nyújtott a szorult helyzetben levő bizánci császárnak. Roman katonai sikereit a környező népek írásos és szóbeli emlékei is megörökítették, melyek hatása alól az orosz krónikás sem tudta magát kivonni. A nekrológ bevezető szavai arról árulkodnak, hogy megkísérelte a keresztény irodalmi hagyomány szellemében ábrázolni a fejedelmet, aki „bölcsségével legyőzött minden pogány népet az Isten parancsát követve”,<sup>6</sup> a továbbiakban azonban már teljesen világi szemlélet, a druzsina-költészet fordulatai jellemzik a rövid méltatást.

A nekrológ azt sugallja, hogy Roman sikerei nem az „isteni akarat” megnyilatkozásai, hanem tulajdon erejéből, bölcsségéből fakadó eredmények. Zoomorfikus hasonlatokkal szemléltetett tulajdonságai közül a bátorság és a düh voltak a meghatározóak, melyek ugyan nem kifejezetten keresztényi erények, de igen jellemzőek lehettek rá, mert más források is elsősorban ezeket hangsúlyozzák. Kadlubek írta például, hogy

<sup>5</sup> V. L. Komarovics: Kult roda i zemli v knyazseszkoy szregye XI–XIII.vv. — In: Trudi Otycela drevnyerusszkoy lityeraturi, t. XVI., Moszkva–Leningrád, 1960. 87–89. l.

<sup>6</sup> Letopisz po Ipatyjevszkomu szpiszku [...] (1201.)

amikor Halicsot elfoglalta, kegyetlenül leszámolt a bojárokkal, élve eltemettette, elevenen megnyúzatta, darabokra tépette őket, nem kegyelmezett senkinek.<sup>7</sup> Az orosz krónikás ezt a rendkívül aktív magatartást azzal magyarázza, hogy Roman „követte őse, Monomah példáját, aki a kunoknak nevezett pogány hitetleneket pusztította”.<sup>8</sup> A nekrológ záró gondolataként a megállapítás szinte szó szerint megismétlődik, hangsúlyozva a tény fontosságát.<sup>9</sup>

Ugyanakkor ezeket a „pogányokat” vagy „idegeneket” a szerző úgy állítja szembe Romannal, hogy legyőzésük emelje a fejedelem tekintélyét. Ezt pedig nem az ellenfél becsmérlésével, hanem éppen nagyságának, keménységének hangsúlyozásával éri el. A kívánt hatás elérése érdekében fordul a kunok hősi eposzáinak ekkor még — feltételezhetően — jól ismert szép részlete felé, melyet a „sztyeppe illata lengett körül”.<sup>10</sup> A továbbiakban ezt a töredéket szeretnénk bemutatni. Kísérletet teszünk arra, hogy megrajzoljuk a történeti keretet, amelyben megszületett az eposz, másrészt megpróbáljuk leválasztani róla azokat a feltételezhető változtatásokat, melyekkel az orosz szerző igyekezett alkalmassá tenni arra, hogy munkájába beilleszthesse.

A történet a XII. század elején kezdődik, Vlagyimir Monomah kunok felett aratott végleges győzelme után, amikor a béke biztosítása érdekében az orosz fejedelem kemény feltételeket szabott ellenfeleinek. „Otrokot az abházokhoz, a Vaskapun túlra űzte”.<sup>11</sup> A kunok nagy tömegei valóban messze délre vándoroltak, elérték a Kaukázus középső térségét is. IV. (Építő) Dávid grúz cár éppen abban az időszakban kibontakozó országgyesítő tevékenysége során támaszkodni kívánt a kunok katonai erejére, ezért 1118-ban mintegy 45 ezer nomád családot telepített át Grúziába. A kun könnyűlovassággal megerősítette hadseregét, s belőlük szervezte meg a testőrségét is. Az új sereg értékét az adta, hogy kizárólag az uralkodó rendelkezett vele. A kapcsolatok elmélyítése érdekében Dávid feleségül vette a kunok vezérének, Otroknak a leányát. A könnyen mozgó kun lovasság jelentősen hozzájárult a szeldzsukok felett aratott grúz győzelemhez, valamint Tbiliszi 1122-ben történt bevételéhez. A Grúzia történetét megörökítő évkönyv arról is hírt ad, hogy Dávid az ő segítségükkel hódoltatta az ovszeti hatalmasságokat, erődítményeiket megnyitatta, s ezen az úton vitte udvarába apósát és sógorait.<sup>12</sup> Dávid mellett Otrók és a vele letelepült kunok újra katonai sikerek, a „dicsőség” részesei lehettek, s kezdték kiheverni a Monomahtól elszenvedett vereség megalázó élményét. Ez a folyamat azonban még kiteljesedése előtt megszakadt, mivel Dávid 1125-ben, ugyanabban az esztendőben, mint Monomah, meghalt. A grúz cár halála után egyre éleződő belső ellentétek tarthatatlanná tették a kunok helyzetét az országban, ezért Otrók népével együtt újra a sztyeppék felé vette útját. Ekkor kapta a hírt, hogy akár vissza is térhet szülőföldjére, a délorosz pusztákra, mivel félelmetes ellenfele halott. Ezen a

<sup>7</sup> I. Zsdanov: Russzkij bilevoj eposz. Issledovanyija i matyeriali I–IV. Szankt-Petyerburg, 1885. 441. l.

<sup>8</sup> Letopisz po Ipatyjevszkomu szpiszku [...] (1201.)

<sup>9</sup> Uo.

<sup>10</sup> A. N. Veszlovskij: Juzsnorusszkije bilini (III–XI vv.). — In: Szbornyik Otgyelenyija russzkogo jazika i szlovesnosztyi imperatorszkoj Akagyemiji nauk, t. 36., Szankt-Petyerburg, 1885. 372. l.

<sup>11</sup> Letopisz po Ipatyjevszkomu szpiszku [...] (1201.)

<sup>12</sup> M. Dzsanaszvil: Izvesztija gruzinszkij letopiszej i isztorikov o Szevernem Kavkaze i Rosziji. — In: Szbornyik matyerialov dlja opiszanija mesztnosztyej i plemjon Kavkaza, vip. 22., Tiflisz, 1897. 35–36. l.

ponton az eposzban a történeti tények helyét a költészet veszi át, amely számára a fordulat így túlságosan hétköznapi, jelentéktelen, ezért az eseményekbe bekapcsolja Otrók testvérének, a kun nép másik felével a Don mellett maradt Szircsánnak a történetét is. Róla a bátyjéénál kevésbé hízelgő képet festett a hagyomány. Ő volt az, aki a „Don partjainál maradt, és hallal táplálkozva tengette életét.”<sup>13</sup> — mondja róla az eposz. Nem hagyta el a nomád táborhelyeket, az eltelt idő alatt nem vitt végbe nagy tetteket, most mégis az események központi alakjává válik. Rajta múlik, rá tudja-e bírni testvérét a hazatérésre, újra egymásra talál-e a kun nép két ága. „Térj vissza testvérem!” — üzeni Otróknak, de ő is úgy véli, ezek a szavak önmagukban, és főként az ő szájából nem hatnak eléggé meggyőzően. A fentebb idézett, rá vonatkozó megállapítás ugyanis eléggé egyértelműen utal arra, hogy helyzete megalázó, hiszen a hajdan büszke, állattenyésztő lovas nomád nép feje kénytelen a természet véletlen, kiszámíthatatlan erőire bízni pusztá létét, hallal kell táplálkozzon. A megállapítás metaforikus jellege eléggé nyilvánvaló, de egyúttal hitelesíti az eposz további részeiben Szircsán törekvését, hogy szavainak nagyobb nyomatékot adjon. Ennek a kényes feladatnak a megoldását nem bízhatta akárkire, feltételezhetően legmegbízhatóbb és legtehetségesebb emberét kellett útnak indítania, aki nem volt más, mint udvari dalnoka, akinek még a nevét is megőrizte az epikus hagyomány. „Vlagyimir halála után Szircsánnak egyetlen dalnoka volt már csak: Orj”, akivel a kán ezt üzenté Otróknak: „Vlagyimir halott. Térj vissza testvérem, gyere haza!” Mivel azonban érzi, hogy további megerősítésre is szüksége van, a következő gondolatokkal egészíti ki Orjnak adott utasításait: „Add át Otróknak ezen szavaimat, dalolj neki énekeinkből, s ha még ezután sem akar hazatérni, nyújts át neki egy csokorravalót abból a fűből, melynek üröm a neve.”<sup>14</sup>

Orj, elérvén Otrók táborába, tisztességgel teljesítette feladatát, de sem urának hűségesen tolmácsolt hívó szavai, sem pedig az ősi énekek nem keltették fel Otrókban a hazatérés vágyát. Ekkor Orj átnyújtott neki egy csokornyit a kunok által lakott sztyeppék jellemző növényéből, az ürömfűből, melynek illata minden szónál és dallamnál érzéketesebben idézte fel a hazai táj, a régi élet emlékét, s a meghatott Otrók sírva mondta: „Jobb hazai földben holtan feküdni, mint idegenben dicsőségben élni.”<sup>15</sup> A hazatérés bejelentése az elbeszélés fordulópontja. Tartalma igaz, megfelel a történelmi tényeknek, de formáját tekintve sokkal inkább az orosz krónikás ízlését tükrözi, mint az eposz eredeti formáját. Számtalan orosz irodalmi alkotásban olvashatjuk ugyanis ennek a formulának szinte szó szerinti megfelelőjét. Úgy tűnik, a szerző számára ez esetben fontosabb volt kora jellemző erkölcsi értékének, a hazaszeretnek a hirdetése, mint az eredeti alkotás változatlan formában történő tolmácsolása.

Otrók elhatározásával véget ér az ősök története, ám a kunok hősi énekének további részletei tömören hírt adnak az utódok sorsáról is. Ennek kun főszereplője Koncsak, akire az a feladat hárult, hogy megbosszulja az apáin esett sérelmeket. A küldetést a kán sikerrel teljesítette: kemény csatában legyőzte Igor Szvjatoszlávicsot. Ez a siker nem volt ugyan olyan fényes, mint Monomah győzelmei, de következményei az oroszokra nézve kellemetlenek voltak, mivel a sztyeppékkal határos fejedelemségek terü-

<sup>13</sup> Letopisz po lpatyjevszkomu szpizsku [...] (1201.)

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> Uo.

letén állandósultak a betörések, kisebb-nagyobb összecsapások, s ez gyengítette mind katonai, mind pedig politikai súlyukat. Koncsak tehát nem érdemtelenül kerül az eposz szereplői közé, bár a jellemzésében megfigyelhető túlzás valószínűtlennek hat. Az eposztöredék így jellemzi Koncsakot: „Tőle (ti. Otróktól) származott Koncsak, aki kimerte a Szulát, gyalog járt és kondérját a hátán hordta.”<sup>16</sup> A jellemzés első megállapítása, ha szó szerint értelmezzük, ellentmond azon ismereteinknek, mely szerint Koncsak a kun lovasság vezére volt, s nem valószínű, hogy gyalog járt. A magyarázathoz segítséget nyújthat Nikétasz Khoniatész bizánci történetíró egyik megjegyzése, mely szerint a kun lovasság „szárnyas gyalogos sereg”, mely nagyobb kárt okozott Bizáncnak, mint bármilyen természeti csapás. Hasonló megjegyzést tett a kunokra a XII. században élt Thesszalonikéi Eusztathiosz is, amikor Angelosz Izsák császárnak azt állította róluk, hogy repülő emberek, ezért nehéz őket elfogni. Elképzelhető, hogy a Koncsak jellemzésében szereplő metafora azt az általános középkori tapasztalatot tömöríti, mely szerint a háborúk során egy-egy területen áthaladó lovas sereg valószínűleg kevesebb kárt okozott az ott élő lakosságnak, mint a jóval lassabban haladó gyalogosok. Ezért a „gyalog járás” a középkori ember tudatában a pusztítás egyik jelképévé válhatott, s ezek alapján feltételezhető, hogy a kun vezérrel kapcsolatban annak szenvedélyes, pusztító jellemvonásait kívánta hangsúlyozni.

A Koncsakot jellemző másik megjegyzés így hangzik: „kimerte a Szulát”. Ez az elfogadott értelmezés, melynek képviselői arra hivatkoznak, hogy a kifejezés a győzelem szinonímájaként általánosan használt formula volt, mely a népköltészetből közvetlenül került be az irodalomba. Szerintük azért lehetett használni az eposzban Koncsak sikerével kapcsolatban, mert a kun vezér hiperbolizált mitikus hősként jelenik meg a hagyományban. A kifejezést ily módon magyarázók hivatkoznak Monomah győzelmeinek leírására, melyben ezt olvashatjuk: „Monomah arany sisakjával kiitta a Dont.” A jelkép itt valóban egyértelmű, mert a szövegben a „pil” ige szerepel, mely kétség kívül az „inni” tartalmat hordozza. Koncsak esetében azonban a „sznyesze” igealakot tartalmazó kifejezést olvashatjuk, melynek nincs ilyen jelentése. Ezzel a szóalakkal a kifejezés inkább úgy értelmezhető, hogy Koncsak „odébb vitte a Szulát”. Ebben az értelmezésben a Szula folyó ugyanúgy kapcsolódik a kun kán személyéhez, mint a Don Monomahéhoz. Koncsak seregei ugyanis nem egy alkalommal gyülekeztek e folyó völgyében, amely természetes határvonal volt az orosz földek és a kunok által lakott sztyeppe között. Az idézett szavak tehát valóban utalhatnak Koncsak győzelmére, illetve arra, hogy ezek következtében a határok módosultak, jelképesen odébb került a Szula, a határt szimbolizáló folyó. Hangsúlyozni kell azonban ennek a megállapításnak a jelképes voltát, mely sokkal inkább az udvari etikett megnyilvánulása, mint konkrét tény, hiszen Koncsak legnagyobb fegyverténye az Igor Szvjatoszlavics felett aratott 1185-ös győzelem volt, mely a kunok által lakott sztyeppéken zajlott le, s bár a kunok győzelmével végződött, nem beszélhetünk a határok ezt követő módosításáról.

A jellemzés harmadik elemének értelmezése is okoz némi fejtörést, mivel a mai gondolkodás számára nem teljesen világos, van-e konkrét jelentése annak a kijelentésnek, hogy „kondérját a hátán hordta”. Úgy tűnik, nincs, mivel egy katonai sikereire

<sup>16</sup> Uo.



büszke vezér attribútumai között a kondért nemigen találjuk meg sehol másutt. A jelentés megfejtéséhez egy Arhangelszk környékén a XIX. században lejegyzett legenda segíthet hozzá. Ebben szó esik arról, hogy Koncsak és testvérei, ha jó kedvük kerekedett, szórakozásképpen kondérokkal dobálták egymást.<sup>17</sup> Feltételezhető, hogy ez a kép a testi erő, a jókedvű virtuskodás szemléltetésére szolgált, s a kun vezér fizikai erejét jelképezhette.

Ezeket a költői képeket az orosz krónikás értette, és a legtermészetesebb módon építette be munkájába. E tény arra is felhívja a figyelmet, mennyire közel álltak egymáshoz a két szomszéd nép epikus hagyományai. Több korabeli irodalmi alkotásban megfigyelhetjük például, hogy kölcsönösen használták egymás jelképeit, és tökéletesen értették őket. Hőseiket mind az oroszok, mind pedig a kunok „sólýmoknak”, míg ellenségeiket egyszerűen „madaraknak”, vagy gyakrabban „csókáknak” nevezik. Az oroszok jelképei között gyakran megjelenik a szürke farkas, a türkök ősi totem állata, de vannak további közös jelképeik is. A kölcsönhatás kialakulásához feltételezhetően hozzájárult az ún. „kettős hit”. A keresztény hitre tért orosz társadalomban általánosságban az ősi hitvilág bizonyos elemeinek továbbélését értjük a fogalmon. De használható ez a kategória a kunokkal kapcsolatban is, akik a keresztény oroszokkal és grúzokkal való találkozásaik révén megismerkedtek bizonyos keresztény eszmékkel, illetve jelképekkel, melyek nem hagyták érintetlenül pogány hitvilágukhoz kapcsolódó szimbolikai rendszerüket sem.<sup>18</sup> Messzemenő következtetést ugyan nem érdemes levonni abból a tényből, hogy a kun epikus hagyományban sokszor szereplő ürmöfű, mely egyébként halotti szertartásaikban is fontos szerepet játszott, a keresztény szimbolikában a szenvedés jelképe, de mindenképpen érdekes egybeesés.

A kunok hőseposzáinak Danyiil fejedelem életrajzába bekerült részlete az egész írásmű legszebb részének tekinthető. Az életrajz az eposz-részleten kívül is tartalmaz nyelvi archaizmusokat, melyek mértéktartó alkalmazása kivételes erőt kölcsönöz az egész írásnak. De a kun hősi ének idézett részletét kifejezőereje, képszerűsége, szuggesztív szimbolikai rendszere és minden átalakítási kísérlettel dacoló ősi ereje olyan irodalmi forrássá tették, melyhez számtalanszor fordult ihletért az utókor. A két kun fejedelem legendás történetét számos író és költő feldolgozta, de az eredeti alkotás művészi színvonalát, drámaiságát és költőiségét egyikük sem tudta túlszárnyalni. Így válhatott e rövid töredék a hősepika-kutatás egyik érdekes adalékává, és az egyetemes kultúratörténet részévé.

<sup>17</sup> Sz. V. Makszimov: God na Szevere. Szankt-Petyerburg, 1871. 101–102. l.; V. Verescsagin: Belorusszkije predanyija. — In: Etnograficeszkij szbornyik, vip. VI., Szankt-Petyerburg, 1864. Szmesz. 20–23. l.

<sup>18</sup> P. V. Golubovszkij: Pecsenyegi, torki i polovci do nasesztvija tatar. Isztorija Juzsnorusszkij sztyepej IX–XIII. vv. Kijev, 1884. 224–226. l.



## „Ő Császári Felségének kedve telik benne ...” (Egy birodalmi história és társszerzői)

BENE SÁNDOR

1664. — Porcia herceg, Lipót császár első minisztere hazafelé kocsizik a regens-burgi birodalmi gyűlésről. Időnként elégedetten simítja végig őszülő, de divatos kecs-keszakállát: hosszú, és súlyos ballépésektől kísért pályafutásának egyik ritka sikerét könyvelheti el. Történetírót visz a fiatal uralkodónak, méghozzá nem is akákit: XIII. és XIV. Lajos kegyeltjét, Mazarin egykori magántitkárát, Krisztina svéd királynő leg-belső bizalmasát, Galeazzo Gualdo Prioratot. Ott rázkódik a szemközi ülésen, a dip-lomáciai aktakötegek és a Párizsból hozatott ruhásbálák között.<sup>1</sup>

A zsákmány korántsem kósza portyázás eredménye. A herceg tudta, kit keres. Porcia, franciás ízlése és életmódja miatt, már hosszú ideje céltáblája volt az udvari gúnyolódók népes seregének. Még a haját és szakállát is Mazarin mintájára vágatta; hogyne igyekezett volna követni nagy példaképének a politikai önreprezentációra vo-natkozó tanácsait? „Ha azt óhajtod, hogy dicsőséged nyomtatásban terjedjen, amint az szokás, panegyricusgyűjteményekben, végezd csak el, de röviden és kis költséggel, hogy mindenki könnyen megvásárolhassa, és terjeszthesse a világ különböző országaiban. E célból jó lesz, ha híret veszed a legjelesebb panegyristáknak, s alaposan meg is ismered őket, hogy azután telehintsék árkusaikat dicséreteddel” — hangzik a kardinális brevi-áriumának útmutatása,<sup>2</sup> és Porcia jól megtanulta a leckét. Nyilvánvalóan személyes becsvágy motiválta, mikor a „legjelesebb panegyristák” közül is éppen Mazarin jó em-berét szemelte ki és környékezte meg a császári ajánlattal — és ezúttal nem csalódott számításában. Miután Gualdo egyszer már felléptette a „jeles férfiak színpadán”,<sup>3</sup> jó

<sup>1</sup> Priorato életéről és munkásságáról összefoglalóan ld. Peter Moraw: *Kaiser und Geschichtsschreiber um 1700*, II, Galeazzo Gualdo Priorato. — In: *Welt als Geschichte*, 1962, 3–4. 174–203. 1.; Giuliana Toso Rodinis: *Galeazzo Gualdo Priorato, un moralista veneto alla corte di Luigi XIV.* Firenze, 1968; Angelo Tamborra: *Guerra al Turco e rivolta nobiliare in Ungheria nella seconda metà del Seicento: Galeazzo Gualdo Priorato.* — In: *Venezia e Ungheria nel contesto del barocco europeo*, a cura di Vittore Branca. Firenze, 1979. 421–429. 1. Bécsbe költö-zéséről Angiol-gabriello di Santa Maria (Calvi), *Biblioteca e storia dei scrittori così della città come del territorio di Vicenza*, V. Vicenza, 1779. 177. 1.

<sup>2</sup> *Breviario dei politici secondo il Cardinale Mazzarino*, a cura di Giovanni Macchia. Milano, 1989. 111–112. 1. A nyomtatásban először 1684-ben megjelent munkát Porcia természetesen még nem olvashatta — ám erre nem is volt szükség. A *Breviarium* csak kései segédeszköz a kor levegőjének és a bíboros szuggesztív személyi-ségének megidézéséhez; ld. Giovanni Macchia: *Le vie del potere. Breviario [...]*, id. kiad. IX.

<sup>3</sup> Galeazzo Gualdo Priorato: *Scena d'huomini illustri d'Italia*. Venezia, 1659. sztlan.

évtized múltán Porcia ismét az ő jóvoltából nyer majd bebocsáttatást a „hírnév templomába”, a *Vite et azzioni* című életrajz-gyűjtemény lapjain.<sup>4</sup>

A herceg megbízójának, a néhány éve trónra került ambíciózus császárnak azonban nagyratöbb tervek lebegett a szeme előtt, mint pusztán saját dicsőségének megörökítése. Választásában európai és birodalmi szempontok vezették (bár feltehetően ő is megelégedéssel nyugtázta, hogy az addig közismerten „frankofil” beállítottságú fró rövid habozás után engedett kérésének). Lipót a Habsburg szerepkör és küldetésstudat manifestálását tűzte ki céljául, s ehhez lámpással keresve sem találhatott volna megfelelőbb munkatársat a vicenzai történetírónál. Gualdo Priorato a korabeli Európa szellemi élvonalához tartozott. Velencében már alapításától elismert tagja volt az egyik legnevesebb itáliai akadémiának, a Giovanni Francesco Loredano vezette Accademia degli Incognitinek — említett elogiumpyűjteményét, a *Scena d’huomini illustri*-t éppen a „principével” folytatott levélváltásának két, a dicsőítés elméleti problémáit taglaló darabja vezeti be.<sup>5</sup> Franciarozsági tartózkodása során Madame de Sablé szalonját látogatta; morálfilozófiai maximáival Baltasar Graciánt megelőzve, Virgilio Malvezzi mellett ő közvetítette La Rochefoucauld és a Port Royal gondolkodói felé Guicciardini pesszimista kultúrkritikáját.<sup>6</sup> Történetíróként a *ragion di stato* jegyében fogant *storia contemporanea*-t művelte: az eseményeket — hasonlóan „akadémikus kollégáihoz”, Maiolino Bisaccionihoz és Girolamo Brusonihoz — szinte azon melegében, mély lényeglátással és elegáns stílusban vetette papírra; Lipót császár pedig — akárcsak korábban Mazarin — azonnal fölismerte a műfaj és szemlélet nyújtotta kitűnő propagandalehetőséget. Az idő őt igazolta: Priorato reprezentatív, a hetvenes évek közepére elkészült műve, a *Historia di Leopoldo Cesare* és folytatása<sup>7</sup> újszerű nézőpontját és hatalmas anyagbőségét oly eredményesen ötvözte a Habsburg-párti propagandaszempontokkal, hogy — közvetve vagy közvetlenül — máig befolyásolja az általa megörökített korszak, mindenekelőtt a magyarországi események (Rákóczi György lengyel hadjárata, Zrínyi mozgalma, a Wesselényi-összeesküvés) nemzetközi megítélését.<sup>8</sup> Az alább közlésre kerülő levél ennek a műnek a geneziséhez szolgál érdekes adalékkal: a császár és udvari historikusa munka-

<sup>4</sup> Galeazzo Gualdo Priorato: *Vite et azzioni di personaggi militari e politici*. Vienna, 1674. szltan. A Porcia-fejezet retorikai iskolapéldája lehetne a *laudatio*-ra alkalmatlan tárgyról szőtt *laus*-nak; a hercegből a velencei diplomaták egybehangzó állítása szerint (ők már csak ismerték, hiszen évekig a Köztársaságban teljesített szolgálatot) egyetlen képesség hiányzott magas állása betöltéséhez: a tehetség. Vö. *Die Relationen der Botschafter Venedigs über Deutschland und Österreich im Siebzehnten Jahrhundert*, herausgeben von Joseph Fiedler, II, Wien, 1867. 9–10, 32–33, 116. l.

<sup>5</sup> Az Accademia degli Incognitiról ld. Michele Maylender: *Storia delle accademie d’Italia*, III. Bologna, 1976. 205–206. l.; Giorgio Spini: *Ricerca dei libertini*. Firenze, 1983. 149–176. l.; Ginetta Auzzas: *L’ambiente degli Incogniti*. — In: *Storia della cultura veneta*, diretta da Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi. II Seicento, IV/1. Vicenza, 1983. 255–287. l. Priorato életrajza megtalálható a G. F. Loredano és G. Brusoni szerkesztette biográfia-gyűjteményben: *Le Glorie de gli Incogniti, o vero gli Huomini Illustri dell’ Accademia de’ Signori Incogniti di Venezia*. Venezia, 1647. 172–175. l.

<sup>6</sup> Részletesen kifejtve ld. Toso Rodinis: i. m. 15–77. l.

<sup>7</sup> Galeazzo Gualdo Priorato: *Historia di Leopoldo Cesare*, I–III. Vienna, 1670–1674; u.ő.: *Continuatione dell’ Historia di Leopoldo Cesare*. Vienna, 1676.

<sup>8</sup> Vö. Köpeczi Béla; „Magyarország, a kereszténység ellensége”. A Thököly-felkelés az európai közvéleményben. Budapest, 1976. 219–223. l.; Tamborra: i. m. 422–424. l.; Gino Benzoni: *Alla volta del medioevo*. — In: *Ateneo Veneto*, 1989. 85–117. l.; Priorato hatástörténetének alapos feldolgozása azonban még várat magára.

kapcsolatának tanulságos dokumentumaként bepillantást enged a „birodalmi történetírás” boszorkánykonyhájába.<sup>9</sup>

A birodalom történetét pedig — meglepő vagy sem — lovakkal írják. Kettővel vagy hattal, aszerint, hogy hova támad kedve kikocsizni a leendő szerzőnek. Továbbá tágas, új lakással, mert csak a gondtalan élet és a nyugodt, elmélyült munka hozhatja meg régen várt gyümölcsét. Szükségeltetnek még fullajtárok, másolók, fordítók, informátorok — ám ezzel vége is az analógiák sorjáztatásának. Arra ugyanis a későbbi korokból is csak elvétve találunk példát, ahogyan és amilyen intenzitással az uralkodó személyesen belefolyik a szakmai aprómunkába. Nem csupán hozzáértő segítőkéről és embere anyagi biztonságáról gondoskodik; ő választja meg a képeket és térképpébrázolásokat, ő szabja meg, hogy a dokumentációs anyag (a *Historia* egyik legfőbb értéke és újdonsága!) milyen formában kerüljön a kötetek végére, sőt, maga is részt vesz a szükséges adatbázis begyűjtésében. Természetes, hogy időről időre kedve telik benne, ha az elkészült részeket felolvastatja: jószívről társszerzőnek tekintheti magát. A hírek megszerzésének tetemes hányada persze továbbra is a történetíróra hárul, aki — mint a levél mutatja — ügyesen hasznosítja korábban sokszor éppen hasonló célokra kiépített személyes kapcsolatait. A címzett, Vitaliano Borromeo gróf, Giberto Borromeo kardinális testvére, magas állami és katonai tisztségeket viselt Milánóban;<sup>10</sup> ha valaki, akkor ő hiteles tájékoztatást tudott nyújtani a lombardiai eseményekről. Priorato a hírlevél tradícióinak megfelelően már küldi is előre az egyébiránt téves, pontosabban a bécsi francia követ félrevezető tájékoztatásán alapuló „csereinformációt”.<sup>11</sup>

A levél zárata világosan utal a történetírói műhelymunka jellegére és folyamatára. Az udvari historikus nem magányos értelmiségi. Beosztott hivatalnokok és kipróbált levelezőpartnerek dolgoznak a keze alá, magasrangú főtisztviselők látják el szóbeli információkkal. Tőlük Priorato már eleve nem adathalmazt, hanem kész vagy félkész *szövegeket* kap vissza — maga sok esetben csak a stiláris javítást és egységesítést végzi rajtuk, valamint — ahol szükséges — kisebb-nagyobb változtatásokkal belecsiszolja őket könyvének koncepciójába.<sup>12</sup> A históriának mint olyanak szentelt önfeledt gyönyörködés mellett feltehetőleg ez utóbbi fázist ellenőrzi Lipót éberen azokon a bizonyos felolvasásokon.

<sup>9</sup> A levelet a vicenzai Biblioteca Bertoliana kéziratára őrzi, XIV lettere quasi tutte del Conte Galeazzo Gualdo Priorato, Libreria Gonzati, 27.9.66 jelzet alatt, Giovanni da Schio műlt századi másolatában (az eredeti, a gyűjteményt záró feljegyzés szerint, Milánóban, a Borromeo grófok levéltárában található). A tizennégy, 1666 és 1675 között keletkezett levélből tíz származik Gualdótól (mindegyiket Vitaliano Borromeo grófnak címezte), kettőt neki írt Borromeo, a maradék kettőt Guiberto Borromeo kardinális, illetve egy bizonyos Filippo Archinto, Vitaliano Borromeonak. Az anyagot röviden ismerteti, az itt bemutatásra kerülő levél Gremonville-re vonatkozó részletét idézi Toso Rodinis: i. m. 41–43. l. (Itt mondok köszönetet Adele Scarpari asszonynak, a kéziratár vezetőjének, többrendbeli kedves segítségével.)

<sup>10</sup> Életről és műveiről ld. Giuseppe de Caro cikkét. — In: Dizionario biografico degli italiani, XIII. Roma, 1971. 76–78. l. Életrajzát megírta Gualdo is, Vite et azzioni [...], id. kiad.

<sup>11</sup> Nem egészen három hét múlva Gualdo, részletes politikai helyzetelemzést mellékelve, „helyesbít”, ld. 1667. június 25-i levelét V. Borromeohoz, i. h. A „hírlevél” műfajáról ld. R. Várkonyi Ágnes: Búcsú és emlékezet. — In: Keletkutatás, 1988. I. 3–24. l.

<sup>12</sup> A munkamódszerre kitűnő példa a Marcus Forstallal, Zrínyi Péter bizalmasával megíratott, és Raimondo Montecuccoli javításaival a *Historia di Leopoldo Cesare*-be, majd — újabb változtatásokkal — a *Vite et azzioni*-ba is beleszótt Zrínyi Miklós — életrajz szövegének „alakulása”. Részletes elemzés, a Priorato–Forstall levelezés közlésével: Bene Sándor: Hiányzó láncszemek a „Zrínyi-kultusz” történetéből, kézirat, sajtó alatt az Eötvös Collegiumi Füzetek sorozatban.

Látványosan tehát igen szűk a történetíró mozgástere; előre kijelölt pályán fut, folyton igazodnia kell. S való igaz, szembe tűnő, hogy bécsi működésének első időszakában, a hatvanas évek közepén Gualdo minden igyekezete a hiteles „image” megteremtésére irányul. Maga is tudja, hogy korábbi műveit sokan megvádolták a franciák iránti részrehajlással — védekezik, ahogy tud. Neves férfiaktól próbál garanciát szerezni saját objektivitásáról;<sup>13</sup> az új *opus*, a *Historia di Leopoldo Cesare* lapjain pedig visszafordítja a vádak, s az 1663–64-es háború megítélésével kapcsolatban már ő rágalmazza elfogultsággal az ellentábor (azaz a francia érdekszféra) íróit.<sup>14</sup> Ám ne feledjük: a *parzialità* csak a felszínen jelenik meg úgy, mint a historikus tisztességét kétségbe vonó erkölcsi ítélet; a kor szóhasználatában a rosszul (nem profi eszközökkel) leplezett propagandisztikus történetírás lejáratására használt terminus. Mögötte Gualdo Prioratónak és környezetének karakterisztikus előfeltevése húzódik meg: nem létezik történetírás „sine ira et studio”. Ha valaki mégis az igazság bajnokaként vergődik hírnévre, az annak tanúsága, hogy biztonsággal él a szakma mesterfogásaival: jöllehet végig jelen van, nem érhető tetten munkáiban a *parzialità*.<sup>15</sup> A tételből fontos következtetés adódik — előbb azonban lássuk a levelet.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Többek között éppen Vitaliano Borromeótól. Érdekes dokumentuma ennek Filippo Archinto említett levele (9. jegyzet) 1666. március 22-ről. Az ő közvetítését használja fel Gualdo, mikor ki akarja puhatolni, hogyan dolgozza át és folytassa korábbi Franciaország-történetét (*Historia delle rivoluzioni di Francia*. Első kiadása: Venezia, 1655, második, bővített és javított: Colonia, 1670). A levél idevágó részletét közli Toso Rodinis: i. m., 42–43. l.

<sup>14</sup> *Historia di Leopoldo Cesare*, I. Id. kiad., A chi legge.

<sup>15</sup> A kérdéskörrel, Priorato és az „ellentábor” (jórészt egykori velencei akadémikus társai) hatvanas években zajlott propagandaharcainak technikáiról és történetéről bővebben ld. Bene: Hiányzó láncszemek [...] (kézirat).

<sup>16</sup> Al Conte Vitaliano Borromeo, Vienna, 15 maggio 1667. La mia *Historia* si va avanzando così avanti, che spero non verranno i malori, che sarà all'ordine per la stampa; poiché S. M. C. si compiace adesso di audarla leggendo con tanta soddisfazione, che dimostra di fatto, che sia un'opera imperiale, e non più praticata da alcun altro de' suoi Processori; perciò che oltre al far porre in fondo del libro tutte le scritture, lettere, et accordi, che si nominano, chiamati per via di numeri, fa intagliare in rame tutte le battaglie, assedii di piazze, e carte geografiche de' paesi, ne' quali si è guerreggiato: tutte fatte da quest'ingegneria con le debite misure. Per sollecitar il lavoro mi ha la M. S. assegnati due giovani, uno romano, e l'altro genovese, perché servano a copiare, con assegnamento di 20 scudi al mese; e ad un tal Marcelli, che serviva di segretario il già Conte Leslie, fa corrispondere 40 scudi al mese non con altro impiego, che ad assistermi nella traduzione di scritture, nel cavarle dalle segretarie di stato, e di guerra, e nell'andare di qua, e di là, secondo da me gli è ordinato. Il Conte di Trautson fatto commissario di S. M. per dar gli ordini a quanti occorresse, ed il Conte di Sinzendorf presidente della Camera direttore di tutte le spese, che convengono farsi, con ordine di non lasciarmi mancare cos'alcuna. E perché io abitavo nel quartiere del Conte Caprara assai melanconico, e ristretto, me ne ha fatto dar uno sulla Piazza del Nuovo Mercato nel palazzo nuovo dirimpetto alla Chiesa de' Cappuccini, et assegnatami una carrozza di corte a due cavalli per la città, et a sei, quando volessi uscire. In somma sono 22 anni, che vado vagando il mondo, per veder pure, se ritrovar potessi un principe, che si diletta della historia, e virtuoso; ma posso dire di non averne mai trovato alcuno, se non adesso, questo generoso Cesare; qual fatta, che sia l'*Historia* del suo glorioso imperio, vuole, che si faccia quella dell'Augustissimo suo Padre, e di tutti gli altri Imperatori Austriaci. Circa poi alle memorie degli avvenimenti occorsi in Spagna, e Fiandra, per quelle S. M. scrive alla Maestà della Regina Cattolica sua sorella, acciò gli trasmetta quanto che occorre; e per queste di Fiandra è qui il signor Conte di Swatzenberg (sic!), che fu primo ministro del Serenissimo Arciduca, e cavaliere virtuoso, che ha tenuto memoria di tutto; e con lui, e colle lettere del segretario si aggiusterà il tutto. Onde a V. S. non resta l'incomodo, che di favorirmi degli affari di Lombardia, a' quali essendo Lei intervenuta, senza far ricorso ad altri, può colla sua rara intelligenza dilucidarne la verità, di che umilmente La supplico. La voce corsa costì, che la Francia abbia pubblicato manifesto, o sia scrittura intorno le pretensioni sue al Brabante, non è corsa ancora per questa corte; anzi sono falsi li racconti, che fanno le gazzette

Vitaliano Borromeo grófnak, Bécs, 1667. május 15.

Históriámmal annyira jól haladok, hogy remélem, nem jön közbe semmi akadály, és annak rendje-módja szerint nyomdába adhatom, miután Ő Császári Felsége akkora tetszéssel és meglelégedéssel hallgatja mostanában a felolvasásokat, hogy az valóban jól mutatja: birodalmi munkáról van szó, mégpedig olyanról, amelyet egyetlen elődje sem szorgalmazott jobban. Ezért aztán, azontúl, hogy számokkal jelölve a könyv végére csatoltat minden említésre került iratot, levelet és szerződést, rézbe is metszeti az összes ütközetet, várostromot és mindazon országok térképeit, ahol harcok folytak; az egész munkát az itteni mérnökök végzik, a megfelelő méretarányban. Hogy meggyorsítsa a munkát, a Császári Felség beosztott mellém két fiatalembert, egy római és egy genovait, fejenként húsz scudo havi járandósággal; egy bizonyos Marcellinek, a néhai Leslie gróf titkárának pedig havonta negyven scudót juttat, nem más feladatra, mint hogy legyen segítségemre az iratok fordításában és megszerzésükben az állami és hadügyi hivataloknál, valamint hogy itt is, ott is járjon el rendelkezéseim szerint. Trautson gróf, a Császári Felség meghatalmazottjaként, utasításokat ad mindazoknak, akiknek szükséges; Sinzendorf grófot, a kamara elnökét pedig megbízta az összes felmerülő költség kezelésével, olyan parancs mellett, hogy semmiben se hagyjon hiányt szenvednem.<sup>17</sup> S mivel nagyon siralmas és szűkös körülmények között éltem Caprara grófnál, lakást adatott nekem az Új Piac téren, a kapucinusok templomával szemközt, frissen épült palotában, és rendelkezésemre bocsátott egy udvari kocsit, két lóval a városban, hattal, ha ki akarnék kocsizni. Egyszóval: huszonkét esztendeje, hogy szélteben járom a világot, hogy olyan virtuos fejedelemre akadjak, aki kedvét leli a históriában, de mondhatom, sosem találtam senkit, hacsak most nem, ezt a bőkezű uralkodót, aki miután elkészült dicsőséges országlásának krónikája, meg akarja íratni felséges atyjáét és az összes többi osztrák házbeli császáráét is.

Ami a Spanyolországban és Flandriában történtek emlékéét illeti, a Császári Felség ír nővérének, a katolikus királyné Őfelségének, hogy küldje el a szükséges anyagot, a flandriai ügyekre pedig itt van Schwartzberg gróf,<sup>18</sup> a legkegyelmesebb nagyherceg egykori első minisztere, aki mindent megőrzött emlékezetében; az ő közreműködésével

in tal proposito: perché qui s' hanno avvisi, che nella corte di Francia né meno si è aperta bocca di tal cosa; et io trovandomi in un circolo, dov' era il Cavaliere Gramonville (sic!) ministro (sic!) del Rè Cristianissimo, egli pubblicamente affermò, che il suo Rè non aveva fatto, né faceva alcun preparamento di guerra, se non far marciare gente alle coste del mare, per guardar il regno dalle incursioni degl' Inglesi; e di più non ne so, benché pratici di continuo con questi signori principali, e si discorsi degli affari del mondo. Si dice bene, che gli Svedesi assoldino gente per Francia: ma per mandarla in Polonia, e non in Fiandra. Le nuove, che corrono, le vedrà V. S. nell' annesso foglietto; e sempre continuerò a mandarglielo, come a mio Signore benignissimo; e qui col riverirLo distintamente resto, etc. — Galeazzo Gualdo Priorato

<sup>17</sup> Georg Ludwig Sinzendorf gróf dicsőítését természetesen szintén megírta Gualdo a Vite et azzioni-ban, ahol legfőbb érdeméül „a Császár Felség rendkívül buzgó szolgálatát” tudja be. Az Európa szerte hírhedt kincstárnok el is nyerte méltó jutalmát: negyedszázados sikkasztássorozata végén a kegyes uralkodó — az udvarból való eltávolítása mellett — mindössze két és félmillió aranyforint visszafizetésére kötelezte, és még birtokai tulajdonában is megerősítette. Ld. Ascanio Giustinian jelentését, 1682. március 4-ről, Die Relationen der Botschafter Venedigs, Id. kiad. 203. l.

<sup>18</sup> Johann Adolf Schwartzberg, Lipót Vilmos udvarmestere és főminisztere, Porcia szövetségese az udvari intrikákban (vö. G. B. Nani 1658. január 7-i jelentését, Die Relationen der Botschafter Venedigs, Id. kiad. 10. l.; életrajza ugyancsak megtalálható a Vite et azzioni id. kiad. lapjain).

és a titkár leveleivel mindent el lehet igazítani. Így aztán uraságodra nem hárul más fáradság, mint hogy a lombardiai eseményekről beszámoljon nekem: ezeknek, mivel részesük volt, ritka intelligenciájával mások segítsége nélkül is képes lesz megvilágítani igaz történetét — amire alázatosan kérem uraságodat.

Az odaalá járó szóbeszéd, mely szerint a franciák nyilatkozatot vagy írást adtak volna közre Brabantot illető igényükről, nem jutott még el az itteni udvarba. Sőt, hazug meséket terjesztenek e tárgyban a hírlapok, mert az itteni jelentések szerint a francia udvarban egy szó sem hangzott el az ügyről; és magam is jelen voltam egy összejövetelen, ahol Gremonville lovag, a legkeresztényibb király követje nyilvánosan megerősítette, hogy uralkodója nem készült és nem is készül háborúra, hacsak annyiban nem, hogy katonaságot vonultatott fel a tengerparton, megvéendő a királyságot az angolok betöréseitől. Többet nem tudok a dologról, jóllehet állandó kapcsolatot tartok az itt forgó fontos férfiakkal, akik között politikai ügyekről folyik a szó.

Jól mondják, hogy a svédek hadat gyűjtenek a franciák számára: de nem Flandriába, hanem Lengyelországba szánják a sereget. A friss híreket, amelyek erre felé járnak, meglátja uraságod a mellékelt újságból; ezt továbbra is küldeni fogom uraságodnak, mint jóakarató uramnak, és megkülönböztetett tisztelettel maradok, stb.

Galeazzo Gualdo Priorato

Ilyen egyszerű lenne? Ennyivel vásárolható meg egy sokat látott történetíró ragaszkodó rajongása? Talán igen. Időről időre, ideig-óráig. Tudjuk, hogy Gualdo Priorato fáradhatatlan buzgalommal kereste, s nyughatatlan „vagabundus” élete során egyre-másra megtalálni vélte a valódi *virtù*-val teljes, kiemelkedő személyiségeket. Szuggesztív hatásuk alá kerülve olykor őszinte lelkesedéssel dicsőítette őket: Wallensteint, Montecuccolit, Mazarint, Krisztina királynőt, XIII. Lajost<sup>19</sup> — akár Lipót császárt is, ha úgy hozta a sorsa. Ám ami Machiavelli és kortársai szemében elérhető vagy legalább megközelíthető ideálnak tetszett, az Priorato, Malvezzi és a többiek számára már csak fájdalmas nosztalgiaként, ritka pillanatok eufóriájában élt tovább. A hagyományos erénykódex törvényeinek áthágása többé nem hiteles, nem igazolható magasztos célokkal; a *virtù* mindössze személyes érdek diktálta pragmatikus magatartásforma, a hatalom kiterjesztésére szolgáló szereplehetőségek egyike. Nincs önálló léte, csupán a közvélekedésben igazolható.<sup>20</sup> A közvélemény befolyásolásának pedig megvan a maga egyre kifinomultabb technikát felvonultató fegyvertára — ha mástól nem, Mazarin bíborostól ezt is megtanulhatta Priorato.<sup>21</sup> Nagyon jól tudta ő, miért hívta maga mellé Lipót, és

<sup>19</sup> Ld. Galeazzo Gualdo Priorato: *Historia della vita d' Alberto Valstain Duca di Fritland*. Lionne, 1643; *Vita e condizioni del Cardinal Mazarino*. Colonia, 1662; *Historia della Sacra Maestà di Cristina Alessandra Regina di Svezia*. Venezia, 1656; *Montecuccolit a Vite et azzioni id. kiad.-ban*, XIII. Lajost pedig az *Il guerriero prudente e politico*, Venezia, 1640 bevezetőjében magasztalta.

<sup>20</sup> „Az igazság, amely egy és oszthatatlan, mindig bővében van az ellenségeknek. A közvélemény teszi az igazságot, nem az igazság maga. Minden a meggyőző erőn áll vagy bukik.” (Galeazzo Gualdo Priorato: *Historia della vita d' Alberto Valstain* [...] Id. kiad. 43. l.

<sup>21</sup> A „breviárium” egész passzusokat szentel a kérdésnek: „A hírnév és hitel megszerzése”, „Meghallgatni és mondani is saját dicséretünket” stb. Ld. *Breviario dei politici*. Id. kiad. 30–34, 111–112, 115. l. Gualdo Priorato és Vittorio Siri propagandatevékenységéről Mazarin mellett ld. Toso Rodinis: i. m., 48–49. l.



bizonyára Lipót is tudta róla, hogy tudja ... A kölcsönös színlelésre épülő szerepjátéknak ez a rituáléja a korban elfogadottnak, sőt, természetesnek számít. A veleszületett nagyságnak és erénynek elismeréssel adózó, de a hízelgést nem ismerő történetíró és a nagyvonalú mecénás — a „jeles férfiak színpadán” mindketten jól alakítottak. Mégis súlyos tévedés volna a látszatra hagyatkozva azt gondolni, hogy ebben a szereposztásban a szellem embere az alárendelt, autonómiájában korlátozott fél. A helyzet paradox. Az ötödik alabárdos tudja magáról, hogy egy személyben ő a díszletmester, a világosító, s olykor a sűgő is — és ő írja az első kritikát az előadás után. Tolla nélkül a színpad láthatatlan, nem létezik.

„A toll teszi közelivé a távoli dolgokat, jelenvalóvá az elmúltakat, örökké a romlandókat, s még a némákat is beszédessé varázsolja [...]. Betölti, mint egy trombita, a hírnév harsogásával az egész univerzumot. Szerencsések, akik bíborban születtek, mert csodálat tárgyai az emberi nem előtt. Ám szerencsétlenek, ha századukban nem akad toll, amely megörökítené bámulatra méltó dicsőségüket az Örökkévalóság Templomában” — figyelmeztet Gualdo a *Vite et azzioni* [...] bevezetőjében.<sup>22</sup>

A régi toposz új önmeghatározást és szellemi magatartásformát takar. A tehetséges író (bár erősebb szála fűzik a hatalomhoz, mint a megelőző korszak humanistáját) szabadabb, mint sűrűn változó kenyéradó gazdái. Galériát állíthat össze kedves szereplőinek portréiból; könyvalakban is publikálhatja hordozhatóvá tett házimúzeumát<sup>23</sup> (nem érdektelen részletkérdés: a Kardinális sem magával óhajtja megtölteni a vaskos köteteket, hanem *be akar kerülni* a neves író fémjelezte panegyricusgyűjteménybe). A történelem nagyjai kötve vannak merev szerepükhöz; házimúzeumuk: ősgaléria.<sup>24</sup> A „panegyrista” kedvére cserélgetheti a képeket, szabadon modellezi univerzumát. Átírja a darabot, javítja a rendezői példányt — játszik. S a játék — bár messze van már Paolo Giovio múzeumrendezésének magasztos komolyságától<sup>25</sup> — nem megalázó. „Aki mindenkét dicsőít, nem hízelelhet egyeseknek” — hangzik a *Scena* prologusa.<sup>26</sup> Az ironikus megjegyzés belső biztonságról és függetlenségről árulkodik. Mögötte ott a keserű tapasztalattal szerzett tudás: Porcia herceg csak hiszi, hogy panegyristát visz a szekeren. Meglehet az is: én viszem őt. Elégedetten simogatja illatos kecskeszakállát — a mozdatulat mintha egy régi könyvemből leste volna el ...

Priorato le is mondott az udvari bértollnoknak kijáró szerény apoteózisról. Világcsavargó élete végén hazament meghalni Vicenzába. Illúziók nélkül lépett le a rivaldafényből — üres színpad előtt, utolsó nézőként engedte le a függönyt. Akár sírkövére vésethette volna a szellemi végrendeletét papírra vetett tömör *curriculum vitae*-t: „Sok éven át jártam a világot. Megfigyeltem a korunkban esett dolgokat. Megörökítettem

<sup>22</sup> *Vite et azzioni*. Id. kiad., A chi legge.

<sup>23</sup> Priorato valóban a vicenzai Montecchio Maggiore-n összehordott magángyűjteménye egyik szobájának anyagát „dolgozta fel” a *Scena*-ban: Id. Andrea Giuliani kiadói előszavát, *Scena d' huomini illustri d' Italia*. Id. kiad., Al cortese Lettore.

<sup>24</sup> Az ősgalériáról Marianna Jenkins: *Il ritratto di stato*. Roma, 1977. 16. l.; magyar vonatkozásban Galavics Géza: „Kössünk kardot az pogány ellen ...”. Budapest, 1986.

<sup>25</sup> A megelőző korszak dicsőítő irodalmáról: Klaniczay Tibor: *A nagy személyiségek humanista kultusza a XV. században*. Pallas magyar ivadéka. Budapest, 1985. 41–58. l.

<sup>26</sup> *Scena d' huomini illustri d' Italia*. Id. kiad., A chi legge.

őket tollammal, és híruket históriákban hagytam az élőkre és mindazokra, akik utánunk születnek majd. Részletes beszámolókat készítettem számos tartományról, az egyes fejedelmi udvarokról, az általam felkeresett különböző népek szokásairól. Valójában nem találtam mást a világban, mint hiúságot, látszatot és illanó árnyakat.”<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Galeazze Gualdo Priorato: *L' uomo chiamato alla memoria di se stesso e della morte*. Vienna, 1671. A chi legge.; idézi Toso Rodinis: i. m., 44. l.

## A pastourelle: Marcabru-tól Adam de la Halle-ig

ZILAHÍ LILLA

„A pastourelle meghatározása. A pastourelle olyan költemény, mely hat, nyolc, tíz vagy több strófából állhat, vagyis annyiból amennyit a szerző akar, csak ne lépje túl a harmincas számot. Csúfolódásról kell szólnia, hogy mulattasson. S főleg ebben a műfajban kell vigyázni arra — lévén, hogy többet vétkezünk benne, mint más műfajokban —, hogy ne használjunk trágár vagy csúnya szavakat, és ne kövessünk el a költeményben semmi otromba cselekedetet. Mert lehet férfi és nő között gúnyolódás, és csúfolhatja egyik a másikat anélkül, hogy bármi rosszat vagy becstelent cselekedne.<sup>1</sup>

A *pastourelle* a XII.–XIII. században élte virágkorát. Korabeli formájának eredete kevésbé tisztázott; témájában jelentősen eltér Vergilius *Bucolicáitól*.

A pastourelle olyan elbeszélő jellegű dal, mely egy lovag és egy pásztorlányka találkozását mutatja be. Az egyszerű történetet a lovagi költészet találékonysága teszi gazdaggá, változatossá, noha a pastourelle-t többnyire a népi eredetű műfajok közé sorolják. A pastourelle témájában az alaphelyzet-variációk széles skáláját mutatja. Hangvétele többnyire ironikus, könnyed, tetszetős, s gyakran udvari ihletésű szópárbaj teszi élvezetessé (Provence), ám más területeken más jelleget ölthet: megoldása cinikus, néhol vaskos (északi területek). Van, ahol a már létező, népi ihletésű költészetet építi magába, (s formálja át annak megfelelően a műfajt — Portugália, *cantiga de amigo*), és van, ahol vele párhuzamosan mintegy paródiaként létezik a helyi viszonyoknak megfelelő rokon-alkotás (serranilla). Észak-Franciaországban ugyanakkor — nevezetesen Pikárdiában — már fellelhető a pastourelle egyik válfaja, a későbbi pastorale előfutára (bergerie), mely a pásztorok játékait, mulatságait, perlekedéseit, egyszóval az ebben az időben még nem egészen gondtalan életét mutatja be az alap téma kísérelőjeként.

Provence területén a pastourelle idővel elveszti eredeti jellegét, a kerettörténet szinte csak ürügyként van jelen; a csúfondáros, könnyed szópárbaj a XIII. század végén erkölcsi-vallási prédikációvá válik.

Észak-Franciaországban ezzel szemben a műfaj egészen más arculatot ölt, és helyenként vaskosabbá válik. A pikárdiai változat maga is folytatódik. A fent említett módosulásokkal párhuzamosan alakul ki a *pastorale*, melyben az udvari költők a pásztorok gondtalan, idilli, naiv életét ábrázolják. Kacagtató esetlenségük, cívódásaik homályba merülnek, a kritikus vizsgálódás jóakarató szemlélődésnek adja át a helyét.

A pastourelle eredetéről sajnos keveset tudunk, noha az elmúlt 150 évben a legkülönbözőbb vélemények láttak napvilágot róla. Ezek az elméletek két nagyobb csoportra oszthatók: az egyik a felsőbb társadalmi osztályok (király-, lovag-trubadúr) alkotásai

<sup>1</sup> „La deffinitio de pastorela. Pastorela es un dictatz que pot haver. VI.o.VIII.o.X. coblas o mays, so es aytantas cum sera vist al dictayre, mas que no passe lo nombre de trenta. E deu tractar d'esquem per donar solas. E deu se hom gardar en aquest dictat maiormen, quar en en aquest se peca hom mays que en los autres, que hom ne diga vils paraulas ni laias, ni proceizisca en son dictat a degu vil fag quar trufar se pot hom am femna e far esquem le un a l'autre, ses dir e ses far viltat a dezonestat.” (Guillaume Molinier: Leys d'amors. — In: R. Nelli: Les troubadours II. Desclée de Brouwer, 1966. 620. l.)

közé, sorolja, a másik a népi ihletésű műfajokból eredezteti a pastourelle-t. Figyelemre méltó azonban M. Zink elmélete<sup>2</sup>, amely a műfajt a vadon élő emberek mintájára „vad asszonyokról” szóló énekekhez, ill. bizonyos a megújuláshoz, az újjászületéshez kapcsolódó pogány rítusokhoz, tavaszünnepekhez kapcsolja, amelyek fellelhetők a néphagyományokban, s akkoriban igen nagy népszerűségnek örvendtek. Innen már csak egy lépés a pásztori státusz, hiszen a „földhöz, ill. a természethez legközelebb eső állapot a paraszti, mely a »vad állapot« pótlására szolgál.<sup>3</sup> M. Zink mindenesetre megállapítja, hogy a pastourelle-ben a *locus amoenus* nem a kert, gyümölcsös vagy egyéb, fallal körülvett, ember által megművelt, bekerített hely, hanem a találkozás mindig a tágas mezőn, egy patak partján, lomb árnyékában vagy bokor tövében zajlik. Mert míg az utóbbiakban pásztorkányokkal találkozhat a költő, az előbbieket kizárólag valamely udvarhoz tartozó, előkelő hölgy tartózkodási helyeként szolgálhatnak. P. Bec<sup>4</sup>, noha a maga részéről vitathatatlan, végleges megoldást nem ajánl, kritikai módon ismerteti az övét megelőző elméleteket, s végül azt állapítja meg, hogy ezt a maga nemében, egyedülálló műfajt fejlődésében egyfajta kettősség jellemzi, s így az általa elitnek nevezett rétegtől a népig, majd a néptől az elitig eljutó folyamat során öltött a pastourelle véglegesnek mondható formát.<sup>5</sup>

*A pastourelle műfajának tartalmi meghatározása.* Olyan elbeszélő jellegű költeményről van szó, melyben a lovag — szokásától eltérően — nem egy előkelő udvarban vagy egy kertben tartózkodik, hanem a vidéket járja, amikor hirtelen egy pásztorkányt pillant meg, akinek a látványa azonnal vágyat ébreszt a szívében. A lányka rendszerint énekel, vagy virágkoszorút fon. A lovag (költő) hozzásiet, és beszédbe elegyedik vele, nem titkolva előtte szívének határozott vágyát sem. A lány erre többféleképpen válaszolhat: vagy nem tudván ellenállni az udvarlásnak-széptevésnek, az ajándékoknak és az ígéreteknek, enged a férfi kérésének, vagy pedig nemet mond, és tisztességére, vagy a szüleitől való félelmére, esetleg a jegyességére hivatkozik. A lovag reagálása a kapott válasza megint csak többféle lehet: vagy erővel elveszi azt, amit széptevéssel nem sikerült neki (Észak-Franciaország), vagy hoppon marad, mert megelégszik a lányka udvarhölgyhöz méltó büszkeségét, vagy mert úgy gondolja, hogy jobb lesz az irháját menteni az odacsődülő pásztorok elől. A szerző első személyben, mint saját kalandját meséli el a történetet.

Eddig az alaptörténet, amely azonban a lovagi találékonyság számtalan variációját mutatja fel a hozzávetőleg 150 észak-francia, ill. mintegy harminc provanszál eredetű pastourelle-ben.

A pastourelle-nek — lévén ez idő tájt elfogadott, megszokott műfaj —, több korabeli meghatározása létezik. Közülük az egyik a XIII. századi Raimon Vidal de Besalú *Razos de trobar* c. művében található: „Si vols far pastora, deus parlar d’amor en aytal

<sup>2</sup> M. Zink: *La pastourelle*. Paris–Montréal, 1972. 86–97. l. Maga Zink is felhasználta kutatásaihoz G. Paris: *Les origines de la poésie lyrique en France* című, a *Journal des Savants* 1891. nov. és dec. számok 674–688., ill. 729–742. lapjain, valamint az 1892. márc. és júl. számok 155–167., ill. 407–430. lapjain megjelent tanulmányait.

<sup>3</sup> M. Zink: *uo.* 96. l.

<sup>4</sup> P. Bec: *La lyrique française au Moyen Age (XII<sup>e</sup>–XIII<sup>e</sup> siècle)*. Paris, 1977. I.: *Études*; 124–134. l.

<sup>5</sup> P. Bec: *uo.* 134–135. l.

semblan com eu te ensenyeray, ço es a saber, si t'acostes a pastora e la vols saludar, o enquerar o manar o corteiar, a de qual razo demanar a dar, o parlar li vulle. (...)”<sup>6</sup>.

Valamivel később keletkezett (XIV. sz. eleje) a tanulmánykezdő idézet, mely Guillaume Molinier *Leys d'amors* c. művéből való, s mert ezen idő alatt a pastourelle műfaja is — a politikai változások hatására — számos átalakuláson ment keresztül, a később keletkezett meghatározás máshová helyezi a hangsúlyt.

Az első, vagy legalábbis legkorábbra datálható pastourelle Marcabru-tól<sup>7</sup> származik, körülbelül 1140-ből. A *L'autr'ier josta una sebissa* c. költemény elemzése során igen eltérő vélemények születtek. Többen, így például A. Jeanroy<sup>8</sup> afféle paródiaként kezelte, s indokként a pásztorklányka eszessége, talpraesettsége, tisztessége szolgált számarra. Nos, valóban, a francia pastourelle-ek tükrében — bár ott is helytelen volna általánosítani — a cselekmény eltér a megszokottól. A leányka rátermetten, ügyesen és szellemdúsan hárítja el a lovag összes széptevését, míg végül a minden kísérletében felsült nemesúr távozni kényszerül.

„Bela, de vostra figura  
Non vi altra plus tafura  
ni de son cor plus trefana”  
— „Dom, lo cavecs vos aüra,  
que tals bada en la penchura  
qu' autre n'espera la mana.”<sup>9</sup>

Parodisztikus elem így nem található benne, hacsak a lovag kifigurázása, megcsúfolása nem az, ilyennel azonban északon is találkozhatunk.

Talán az észak-franciaországi és a provanszál eredetű alkotások összehasonlítása jobban megvilágíthatja a kérdést.

„La parladura francesa val mays e es plus avinent a far romanc e retronxas et pastorellas; e aycellas de Lemosi valon mays a cansòs, a serventes, a verses [...]” — írja Raimon Vidal de Besalú fentebb említett művében, s amennyiben az alkotások számbeli megoszlására gondolt, úgy ez mindenképpen helytálló megállapítás, hiszen az északi terület alkotói körülbelül ötször annyi pastourelle-t írtak mint a provansziak, még ha sok is közöttük a névtelen szerzemény.

<sup>6</sup> „Ha pastourelle-t akarsz készíteni, oly módon kell a szerelemről beszélned, ahogyan én tanítom neked. Amikor pásztorklánykával találkozol, üdvözlönnöd kell, vagy szerelemre bíztnod, vagy valamit mondanod és udvarolnod kell neki.” (In: Romania, VI., 1877. 356. l.)

<sup>7</sup> A gascogne-i trubadúr költői tevékenysége körülbelül 1130–1150 közé esik.

<sup>8</sup> A. Jeanroy: Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age. Paris, 1889. 24. l.

<sup>9</sup> „Sokat jártam-keltem; mégse  
találtam több hetykeségre,  
Sem csálókább szívre, lányka.

Azt huhogja kuvik néne:  
egyik néz a festett képre,  
másik pedig a mannára.” (Weöres Sándor fordítása)

Ami a kerettörténetet illeti, a helyszín mindenképpen adott: a vidék, mező, patak partja, erdő széle: az idő, az évszak szintén: tavasz van, a megújulás, az újjászületés időszaka; ekkor pillantja meg a lovag a leányt, és „letér az útról”.

A trouvère magától értetődő természetességgel írja le a lányka külsejét, szépségét, fiatalaságát, öltözkését, mely többnyire szegényes,

”truis pastorele sos un pin  
.....  
d’un ramissel  
et fait chapel  
et cote et chaperon ot d’un burel” (Bartsch: III./190 — Jean Erart).<sup>10</sup>

mindennapi használati tárgyait, melyek ott hevernek körülötte,

„La tose n’ot compaignon  
Fors son chien et son baston:  
por le froit en sa chapete  
Se tapist lez un buisson;  
En sa fleüte regrete  
Garinet et Robeçon, Aé!” (Jean de Brienne, Jeruzsálem  
királya 1210–1225),

sőt néha sajátos életképekkel is szolgál, így például picard területen a pásztorokat is bemutatja, s játékaikat, zeneszerszámaikat, táncukat, sőt verekedéseiket is elének tárja. A trubadúr ezzel szemben nem helyez különösebb hangsúlyt a pásztorlányka külsejére, aki természetesen szép és fiatal, s a cselekmény során róla kirajzolódó kép finom és szellemes:

„Trop m’avetz sercada,  
senher? Si fos fada  
pogra m’o pessar.” (Guiraut Riquier),

Legtöbbször az erkölcsi értékekkel tisztában lévő, tájékozott teremtméseket mutat be:

„Mas, si’ us platz, senher, digatz mi  
del comte que Proense te,  
per que los proensals ausi  
ni’ ls destrui, qu’ilh no’ ilh forfan re?” (Paulet de Marselha).

A lovag itt maga is lovagként viselkedik, gondolataiba merülve poroszkál az úton, s gondolatainak tárgya szíve hölgyének „kegyetlensége”, esetleg egy újabb költemény. Ezután udvariasan közeledik a lánykához, mintha az nem is lenne — hozzá képest —

<sup>10</sup> Karl Bartsch: Altfranzösische Romanzen und Pastouellen. Leipzig, 1870.

alacsony sorsú teremtés, s ebben nem is csalódik. A cselekménynek nincs jelentősége, a hangsúly a párbeszédre esik, mely egy élceekkel, csipkelődésekkel fűszerezett szópárbaj, a végeredmény pedig egészen mellékes.

A francia leányzó, bár szép, többnyire buta és becsvágyó, válaszait a hiúság és a mohóság motiválja, s ha némi értelem mégis szorul bele, az cinizmusban vagy gonoszkodó ravaszságban nyilvánul meg. Természetesen itt is megtalálható — bár ritkán — mindezeknek az ellentéte is. Ami a lovagot illeti — főleg a névtelen művek esetében —, gyakran csak a ló jelenléte teszi őt lovaggá; olykor durván, lelkiismeretfurdalás nélkül, erőszakkal veszi el azt, amihez hite szerint jussa van.

„Lors me montai, si m'en alai,  
a Deu l' ai commandée:  
dolente et esgarée  
la laissai en la préé.” (Bartsch: II/6,59)

Az ismert szerzőkkel — bár a cselekmény végkifejlete kerül náluk is a középpontba — némileg más a helyzet, ők lényegesen finomabban viselkednek az egyébként udvarképesebb leányzókkal szemben (Jean de Brienne, Thibaut de Champagne).

További szereplőként a pásztorokat lehetne említeni, akik noha elsősorban a picard pastourelle-ek állandó szereplői néhány provanszál műben is fellelhetők.

A beszélgetés kezdetét elsősorban az éneklő lánykához intézett „Miért énekled ezt a dalt?” kérdés jelzi (Bartsch: II/7,46,50.), de visszatérő motívumnak számít a lány által készített virágkoszorúra vonatkozó kérdés,<sup>11</sup> illetve az úgynevezett farkas-motívum<sup>12</sup> is, amely természetes módon illeszkedik bele a pásztori környezetbe.

Az alkotások hangvétele is különbözik a két területen. Az okszitán pastourelle-ek arisztokratikusabbak, udvarképesebbek — feltűnő ellentét van bennük a párbeszéd hangvétele és a környezet között —, az észak-francia versek egyfelől, realistábbak, népiesebbek de ugyanakkor vaskosabbak, otrombábbak is. Ez a különbség formailag is fennáll

<sup>11</sup> Ezzel a kérdéssel kapcsolatban ld. J. Bédier: *Les plus anciennes danses françaises*. — In: *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1906. 398–424. l.

<sup>12</sup> K. Bartsch: uo. II/8,12,14,16. A farkas elterelheti a lánykára vigyázó pásztor figyelmét, s így a lovag több eséllyel indulhat a lányka meghódítására; vagy a lovag ment meg egy bárányt a farkas karmai közül, és ezért jutalmat vár. Lásd még a *Lucis orto sidere* c. költeményt a *Carmina Burana*-ból:

„Forte lupus aderat,  
quem fames expulerat  
gutturis avari.  
ove rapta properat,  
cupiens saturari.

Dum puella cerneret,  
quod sic ovem perderet,  
pleno clamat ore:  
‘Siquis ovem redderet,  
me gaudeat uxore!’”

— eltekintve a késői provanszál művektől<sup>13</sup> — s míg az okszitán pastourelle a *canso* formai jegyeit veszi fel, addig északon a hosszú strófák, rövid verssorok-megoldás a *descort*-ra emlékeztet.

Érdekes nyomon követni a műfaj útját a környező országokban is, így például az Appennin-, illetve az Ibériai-félszigeten.

A XIII. századi Guido Cavalcanti két pastourelle-jének egyike ugyanazt a célt szolgálta, mint oly sokszor az okszitán alkotások, vagyis szerzőik hölgyüknek írták a művet, akár mert hűségüket akarták általa bizonyítani, akár mert figyelmeztetni akarták őt túlzott hidegségére, — ez a figyelmeztetés pedig többnyire a pásztorlányka szájából hangzik el.

„Disse: 'La donna che nel cor ti pose  
co la forza d'Amor tutto'l su viso,  
dentro per li occhi ti mirò sì fiso,  
ch' Amor fece apparire.  
Se t' è greve 'l soffrire,  
raccomandati a lui.'”

(*Era in penser d'amor quand' i 'trovai*)

A másik, *In un boschetto*, talán jobban alkalmazkodik a cselekmény tényyszerűségéhez, de stílusát, hangvételét mindkét esetben a provanszál arisztokratikusság jellemzi.

A portugál rokon-alkotások, néhány kivételtől eltekintve, csak távoli rokonságot mutatnak vele és a sémát, bár ismerték, nem másolták le, hanem a maguk ízlése, népszokásai, hagyományai szerint formálták át. Így a fennmaradt nyolc pastourelle-ből talán csak kettő-három nevezhető igazán annak, míg a többi inkább a *cantiga de amigo*<sup>14</sup> tartalmi jegyeit mutatja fel. A női lélek helyi rejtelmait tükrözi a Pedro Amigo de Sevilha<sup>15</sup>

*Quando eu um dia fui em Compostela* c. pastourelle-jében szereplő lányka válasza, aki azért nem akarja elfogadni az ajándékokat, mert attól tart, hogy így egy másik nőt foszt meg azoktól. Egyébiránt az összes portugál pastourelle, ha lehet még az okszitánnál is finomabb lelkületre utal, s így a franciával semmi közösséget nem mutat.

Az Ibériai-félsziget egy másik területén merőben más alkotások születtek, elnevezésük is más, ezek a *serranillá*-k. A *serranilla* — bár látszólag semmi köze nincs a pastourelle-hez — számtalan olyan ismertetőjeggyel rendelkezik, amelyek alapján bizonyos parodisztikus rokonság mutatható ki közöttük. A helyszín: vad, kopár, ijesztő hegycsúcsok; az idő: zord, hideg tél; a szereplők pedig: a törekeny, bájos pásztorlányka helyett a „hegylakónő”, a *serrana*, aki marcona külsejével, hatalmas méreteivel, visszataszító csúnyaságával, emberfeletti erejével és vad szokásaival egyaránt félelmet kelt a helyes utat kereső, eltévedt férfiutasban. A szerepek teljesen felcserélődnek, a *serrana* az útbaigazításért, esetleg némi segítségért cserében igen határozott szolgálatokat követel az utastól. Mindennapi eszközei közé tartozik a bunkósbot (*cayada*), amelynek szelídebb

<sup>13</sup> Ebben az időben ugyanis a provanszál pastourelle formailag az észak-francia költemény jegyeit ölti magára: G. Riquier: *L'autre jom m'anava* — 1260., J. Estève: *Ogan ab freg que fazia* — 1288 ... stb.

<sup>14</sup> A *cantiga de amigo* a középkori gallego-portugál nyelvű trubadúrlíra feltehetőleg népi ihletésű műfaja. Sajátossága az elbeszélő „én” női mivolta (feminizmus), és a párhuzamos szerkesztési elv (paralelizmus).

<sup>15</sup> A XIII. század második felében X. Alfonz udvarában folytatta költői tevékenységét.



változatát (baston) néhány észak-francia alkotásban is fellelhetjük. A serranillákban feltehetően — legalábbis Juan Ruíz, Hita-i esperes *Libro de buen amor* c. művében — egy szándékos ellenpont kereséséről lehet szó, hasonlóan egy késői, meglepő módon provanszál alkotáshoz — *Porquiera* —, melynek ismeretlen szerzője, mivel főszereplője rengeteg közös vonást mutat a serranákkal, feltehetően nemcsak a pastourelleknek, hanem a serranilla műfajának is jó ismerője lehetett.

„Et ac son còrs fèr e lag,  
Esur e negre cum pega;  
Gròssa fo coma tonèla,  
Et ac cascuna mamèla  
Tan gran que semblèt Englesa,  
Ieu, que la vi malsabesa,  
Cazèt mi tota la braça.” (XIV. század)

E rövid kitekintés után térjünk vissza francia területre, s azon belül is Pikárdiába. A pikárdiai pastourelle-ről már esett szó, elmondtuk hogy többnyire elbeszélő-leíró jelleget ölt; a lovag nem főszereplő többé, pusztán csak néző, s így az ő szemével látjuk az eseményeket. Élénk, színes falusi tablók, életképek ezek, melyek a pásztori élet többé-kevésbé valóságú mindennapjait mutatják be, játékaikkal, kedvteléseikkel, mulatásaikkal, perlekedéseikkel, naivitásukkal. Az igen szemléletes leírások segítségével képet alkothatunk ruházatukról, magunk előtt látjuk zeneszerszámaikat: a tilinkót, dudát, furulyát, dobot, valamint hangutánzó refréneket segítségével — „Valura, valuru, valuraine, valuru va” [...]”, do do do do do dodelle [...]” stb. — hallani is véljük azokat. Természetesen a megismert sémának ez pusztán egy variánsa, amelybe költőink megpróbálják önmagukat, ill. az alaptörténetet újra belecsempészní. A leírás hangvétele mindenesetre nem egy elnéző, jóindulatú szemlélődőre vall, sokkal inkább egy kritikus, távolságtartó megfigyelőre, aki mindig figyelmezteti az olvasót-hallgatót arra, hogy melyik oldalon kell állnia. Egy bizonyos „szubjektív realizmus” keretében, ha nem is olyannak mutatja a költő a pásztorokat, amilyenek valójában, de legalább olyannak, amilyenek látja őket.

„Buffe, colée  
joée, adentée  
tel sont lor avel.”  
(Bartsch: II.73,41)

A pastourelle pastorale-lá válásának fontos állomása a középkori világi színjátszás egyik korai alkotása, a pikárdiai dialaktusban írt *Jeu de Robin et Marion*, amelyben Adam de la Halle a pastourelle színrevitelét valósította meg. A sokak által középkori vígoperának nevezett színdarab, mely témájában és előadásmódjában leginkább a Molière színműveiből ismert közjátékokra emlékeztet, egyedülálló a maga nemében.

Adam de la Halle alkotása két részre bontható: a költő a már ismert alaptémát (egy lovag és egy pásztorkiányka találkozása) — a pikárdiai hagyományokat folytatva — a gondtalan pásztoréletből vett élőképekkel ötvözi. A darab vélhetőleg nemesi közönség szórakoztatására íródott. Maga a cselekmény, időben egy napot ölel fel — a

helyszínt a középkori misztériumjátékokból megismert rendezés, a színek egyidejű egymás mellé helyezése jelenti. Ehhez képest az újítások közé sorolható, hogy a szereplők nem egyszerre, hanem egymás után jelennek meg a színen. Természetesen kivételt képez a két főszereplő (Robin és Marion), akik a darab kezdetétől szinte állandóan jelen vannak. Valójában folyamatos ottlétük az, ami a mű részeit egybekapcsolja.

Artois grófja Adam de la Halle-t (vagy *Adam d'Arras*-t) az 1282-es ún. „szicíliai vecsernye” után mint költőt és zeneszerzőt vette szolgálatába. Ő maga a francia király parancsára, Anjou Károly megsegítésére küldetett Nápolyba, teljes udvartartásával. A költő feltehetően ott írta a *Robin et Marion*-t, miként a *Roi de Sicile* című Anjou Károlyról szóló eposzt is. A pastourelle e dramatizált változatának keletkezési időpontja azonban egyelőre még erősen vitatott<sup>16</sup>, így csak különböző feltevések szolgálhatnak irányadónak.

A darab nem helyhez kötött, tehát bármely vidéken játszódhat; a helyszín a korabeli rendezést tükrözi: egyik oldalon Marion és néhány kellék-bárány, nem messze tőle egy bokor (Robin és társai e mögé fognak később elbújni), odébb néhány ház-utánzat, mely Gautier és Baudon lakhelyéül szolgál, a színpad másik oldalán újfent egy rétszerűség, ahol Péronnelle, a másik pásztorlányka őrzi a juhait. Ami az időt illeti: tavasz, s feltehetően reggel van. A szereplők Marion és Péronnelle, a két pásztorlányka, Marion szerelmese Robin, valamint annak két unokatestvére, Gautier és Baudon, egy barátjuk, Huart, végül pedig a pastourelle-hez nélkülözhetetlen lovac. Később még két dudás is csatlakozik hozzájuk, jelenlétük a cselekmény szempontjából érdektelen; csupán a zenét fogják szolgáltatni. Ebben a pillanatban egyedül Marion tartózkodik a színen, énekel és virágkoszorút fon, miközben a lovac — szintén dalolva — a színhelyre érkezik, s ezzel a képpel a pastourelle kerettörténete máris adva van.

Adam de la Halle kiválóan ismerhette kortársainak pastourelle-repertoárját, mert a történet színesítéséhez, — vagy a Pikárdiától oly távol lévő nemesek szívének megdobogtatásához — több, már ismert és valószínűleg közkeletű refrént<sup>17</sup> vett át belőlük. A színdarab maga is egy ilyen refrénnel kezdődik:

„Robins m'aime, Robins m'a  
Robins m'a demandee, si m'ara.”;

e két verssor segítségével az alaphelyzet először nélkül is világossá válik.

A pastourelle-ből jól ismert „miért énekeled ezt a dalt?” — kérdéssel kezdődik a beszélgetés, amelynek során vagy egy intelligens leány képe rajzolódik ki, aki távolságtartó módon úgy tesz, mintha nem értené a lovac kérdéseit, ill. szándékosan érti félre azokat, vagy pedig egy tökéletesen bugyutáé,<sup>18</sup> aki valóban nem is érti e kérdéseket.

<sup>16</sup> J. Dufournet: Sur le Jeu de la Feuillée. Paris, 1977. 95–97. l.; uő.: Adam de la Halle à la recherche de lui-même. Paris, 1974.; H. Guy: Essai sur la vie et les oeuvres littéraires du trouvère Adam de la Halle. Paris, 1898.

<sup>17</sup> J. Chailley: La nature musicale du Jeu de Robin et Marion. — In: Mélanges Gustave Cohen. Paris, 1950. 111–117. l.

<sup>18</sup> J. Dufournet: Complexité et ambiguïté de Jeu de Robin et Marion. L'ouverture de la pièce et le portrait de paysans. — In: Mélanges Jules Horrent. Univ. de Liège, 1980.; F. Ferrand: Le Jeu de Robin et Marion: Robin danse devant Marion (Sens du passage et sens de l'oeuvre) — In: Revue des Langues Romanes, t. 90, 1986, 87–96. l.

„Di moi, veis tu nul oisel  
Voler par deseure ches cans?

Si. e, oie, je ne sai pas quans.  
Encore i a en ches buissons  
Et cardonnereus et pinchons,  
Qui mout content joliment.”

A későbbiekben tanúsított magatartása, beszéde és viselkedése alapján az előbbi megoldás valószínűbbnek tűnik, eléggé valószínűtlen ugyanis, hogy a rendelkezésére álló egy nap alatt egy személy ekkorát fejlődjön mind a viselkedés, mind az intelligencia tekintetében. Egyébként a párbeszéd során a pásztori-falusi élet mindennapjai bontakoznak ki előttünk. A lovag most már a lényegre tér és Marion szerelmét kéri, aki bizonyosságot tesz hűségéről, majd a lovag nevét rímbe foglalva, belőle egy, a társadalmi különbségből fakadó önteltségi rohamot kiváltva „Chevaliers sui et vous bergiere” —, távozásra készíti.

Ekkor egy vidám, tánccal, zenével fűszerezett tabló következik: megérkezik ugyanis Robin, aki a lovag távollétében nagyon hősieken lép fel ellene. Majd megregeliznek, ezt pedig egy pastourelle-ből kölcsönzött játékos refrén követi, mely a már ismert virágkoszorú-elkéréshez kapcsolódik:

„Bergeronnete,  
Douche baisselete.  
Donnés le moi, vostre capelet,  
Donnés le moi, vostre capelet.”<sup>19</sup>

A kedves jelenetet Robin szólótánca zárja, végül pedig megállapodnak abban, hogy „ünnepelni” fognak (Faisons feste de nous), és a fiú elmegy, hogy meghívja e jeles alkalomra barátait, akiknek jelenléte egyébként akkor sem jönne rosszul, ha a lovag netán visszatérne Marionhoz.

Ezután Robin futást kezd mímelni, vagy néhányszor körbe is fut a színpadon; mindenesetre közben van ideje arra, hogy gondolatai a lovag esetleges visszajövetelére összpontosuljanak, s mire kifulladásra célhoz, azaz unokatestvérei házához ér, már szinte csak a Mariont fenyegető veszélyről beszél nekik. Az ünneplés háttérbe szorul, s Baudon és Gautier, az egyik egy vasvillát, a másik a már jól ismert bunkósbotot ragadva fel, megígéri neki, hogy azonnal elindulnak. Robin továbbbszalad, hogy ígéretéhez híven a többi meghívást is átadja.

A következő kép újra Mariont mutatja, akihez — s ez az újítások közé tartozik — már másodszor tér vissza a lovag:

„N’estes vous  
Chele que je vi hui matin?,,

<sup>19</sup> Vö. a 9. lábjegyzettel; Bartsch; uo. II/29

Marion azonban most sem kér a szerelméből, s a nemesifjú véglegesen távozni készül. Ekkor azonban Robinba botlik, aki sajnos igen ügyetlenül tartja a lovag véletlenül elfogott solymát.

A lovag Marion visszautasítása miatt érzett sértettségében Robint pofozza — tépázza meg. Robin erre nagy síránkozásba, jajgatásba fog, s így közelednek újra Marion felé. A leány békét ajánl, amit a lovag el is fogad, őerte cserébe. Marion tiltakozik, de ez mit sem ér, máris ott találja magát a ló nyergében, s szerelmese egy szó ellenvetés nélkül, szájtátva nézi a jelenetet. Ezen Gautier és Baudon érkezése sem változtat, aki egy ismert refrént énekel:

„He! resveille toi, Robin,  
Car on en maine Marot,  
Car on en maine Marot.”<sup>20</sup>

Barátunk, bár erősítést kapott, nem mozdul, hogy a lány segítségére siessen — ő már találkozott a lovag pofonjaival –; a többieket is ő beszéli le arról, hogy ellássák a lovag baját. Egy bokor mögé bújva figyelik a jelenetet, amelyből — mint számos provanszál alkotásban — a pásztorlányka kerül ki győztesen azzal, hogy ravaszul újra a széptevő önteltségét veszi célba. A lovag tehát — immár harmadszor, de ezúttal végérvényesen búcsút vesz a lánytól:

„Chertes voirement sui je beste  
Quant a cheste beste m’aresté!  
A Dieu bergiere.”

A darab talán legizgalmasabb jelenete Robin hősködésével zárul, aki azzal dicsekszik, hogy szépe segítségére akart sietni, csak hogy barátai ebben háromszor is megakadályozták. Ekkor Péronnelle és Huart érkezésével le is zárul a hagyományos pastourelle-séma, s a továbbiakban a pikárdiai pastourelle-eknél említett életképek viszik tovább a cselekmény fonalát.

A hat szereplő tehát együtt van, számuk csak annyiban érdekes, hogy több — Adam de la Halle által feltehetően ismert — pastourelle-ben is ennyien vesznek részt az ünnepen.<sup>21</sup> Az első játék amelybe belefognak a „Szent Kozma”. Huart a játékszbályokat a következőképpen magyarázza:

„Quiconques rira  
Quant il ira au saint offrir,  
Ou lieu saint Coisne doit seir.  
Et qui en puist avoir s’en ait.”

<sup>20</sup> Bartsch: uo. III./28 Eustache de la Fontaine.

<sup>21</sup> Bartsch: uo. II/30,39,77, III/22, 27.

(Rabelais megemlíti a fiatal Gargantua játéakai között (XXII. fej.) a „Szent Kozma, imádni jöttelek” elnevezésűt, mely a Nagy Mogul-játékhoz hasonló.)

Kezdődik tehát a játék, bár Marion eleinte húzódozik tőle „merthogy csúf játék az”, később pedig Huart jóvoltából kis híján verekedés tör ki. Gautier azonban a helyzet ura marad, s így ellentétben a pastourelle-ekkel — ahol például a széptevőnek is többnyire jól ellátják a baját a pásztorok — nem robban ki az ott megszokott verekedés, hanem a szerző jó érzékkel simít el minden felmerülő konfliktust.

Gautier személye maga is figyelemre méltó: a darab kezdetétől egészen eddig a jelenetig igen rokonszenves, józan gondolkodású ember benyomását kelti, ő szeretne például Marion segítségére sietni, amikor a lovag elragadja a lányt; eltereli a beszélgetést, amikor Robin a bátorságával dicsekszik, s így nem kell meghazudtolnia barátját; s most sem engedi a verekedés kirobbanását, ugyanúgy mint az ismeretlen szerző tollából származó pastourelle „királya” sem — a pásztorok több költeményben királyt választanak maguk közül – „Qui commenceroit le hustin,

on le geteroit ou ruissel.”<sup>22</sup>

Később szokásaiban és beszédmódjában egyaránt eldurvul. Robin jelleme ezzel szemben egészen másfajta átalakuláson megy keresztül. A falu kakasából, a nagyotmondó, hősieskedő, nyafogó gyávából szép lassan a hölgyét bármi áron védelmező, akár a farkassal is bátran szembeszálló, szeretetre méltó személyiség bontakozik ki.

Marion is változik a maga módján; a darab első felében már egy a vőlegényéhez hű, tisztességes, és nem is buta lánykát ismerünk meg; a későbbiek folyamán a róla alkotott kép, ha lehet még tovább finomodik, s egy provanszál pastourelle-be illő, szinte egy udvarhölgy erényeivel felruházott leány jelenik meg szemünk előtt.

A következő szórakozás a „király-királynő”-játék lesz, amely valószínűleg meg egyezik a „Király, aki nem hazudik” –játékkal. Mint fentebb már esett róla szó, a pásztorok sokszor „királyt” választanak, aki felügyeli a játékot, azaz teljhatalommal rendelkezik. Itt azonban többről van szó: Jean de Condé egyik művében (egy fabliau-ban), melynek címe a *Letaposott ösvény*, leírja ezt az egyébként a XIII.–XIV. században divatos, mellesleg „nemesi” szórakozást: eszerint királyt vagy királynőt választanak a jelenlevők, és az sikamlós vagy otromba kérdéseket tesz fel mindenkinek, melyekre köteles a kérdezett válaszolni. A nemesi közönséget feltételezhetően igen szórakoztathatta, amikor az általuk is ismert játékot pásztori környezetben, a színpadon látták viszont. A szórakozást azonban egy nem várt esemény — farkas ragad el egy bárányt — szakítja meg. Tisztán kimutatható itt a szerző azon szándéka, hogy Robint bátornak tüntesse fel, ugyanis míg az erős, bunkósbottal felszerelt Gautier megelégszik azzal, hogy azt kiáltja: „Li leus emporte une brebis!”, Robin máris felpattan, s kölcsönkérve a fütyköst, végez a farkassal, és visszaszerzi az egyébként sértetlen bárányt. Miként a már említett farkas-motívum is a pastourelle-ek sajátja, úgy az is természetes, hogy a jutalom sem maradhat el: Robin lovagias tettéért cserébe elnyeri Marion kezét.

A többiek ezalatt, remélve, hogy Péronnelle is kedvet kap a nászhoz, a másik leányt ostromolják, közöttük Gautier, aki a maga egyszerű durvaságában felsorolja, mi mindene van — ami az olvasót egy vásári kikiáltóra emlékezteti, aki a portékáját kínálja.

<sup>22</sup> Bartsch: uo. II/41.

Miután Péronnelle senkit sem választ, az evésre terelődik a szó. A kenyér, sajt, alma, tehát a pásztorok mindennapi eledele kerül középpontba, noha Robin egy kis időre elmegy, hogy még több élelmiszert szerezzen, ekkor hozza magával a két dudást is. Terítőként Péronnelle szoknyája szolgál. Ebben a jelenetben Gautier otromba megnyilvánulásai megsokszorozódnak. Igen bizalmasan kezd Marionnal viselkedni, amit a lány határozottan elhárít — és Robin is tiltakozik ez ellen —, valamint geszta-éneklésre ajánlkozik, s egy trágár szerzemény, a *Chanson d'Audigier*<sup>23</sup> egy nem kevésbé trágár sorára esik a választása, amit Robin azonnal abba is hagyat vele. Mulatságukat azonban a továbbiakban semmi sem zavarja meg.

Robin és Marion kettőse (páros tánca) következik, amikor Marion elárulja nekünk, hogy „örömben ugrándozik a szíve”<sup>24</sup>, mert kedvese ilyen jól táncol, majd Robin hölgye kesztyűjét kéri, és Péronnelle kérésére, Robin vezetésével kezdetét veszi, egy utolsó refrén-átvétellel

„Venés apres moi, venés le sentele,  
Le sentele, le sentele, lés le bos.”

a végső tánc, a farandol, amelyben mindenki részt vesz. A farandol vezetéséhez mindig egy ügyes, jó táncosra (legyen az fiú vagy lány „la treske menoit Ysabiaus” — Bartsch: II/58) volt szükség. Az ő irányításával a társaság egymást kézenfogva hosszú láncot alkotott, és a vezető lépéseihez, az általa leírt kanyarulatokhoz igazodva, ki-be csavarodva járta a táncot.

Adam de la Halle közel egy évszázad pastourelle-termésének szintézisét alkotta meg, a szereplők jellemét és cselekedeteit — így a lovag tetteit is — közönségének ízlése szerint formálva át, gondosan ügyelve arra, hogy senkit ne bántson-botránkoztasson meg. A pastourelle ugyanis az a műfaj, amelyben ugyanúgy jelen van a trubadúrköltészetben oly természetes rangkülönbség (a trubadúr általában alacsonyabb társadalmi réteghez tartozik mint szíve hölgye), csak éppen ellenkező előjellel,<sup>25</sup> többek között ez az egyik oka népszerűségének is. A szerző — elsősorban északon — többnyire elfelejti az ún. „mezura”<sup>26</sup> által diktált, — reá nézve kötelező — viselkedésmódot, s a pásztorlánykában, az amor carnalis-t szem előtt tartva, a tavasz megtestesülését véli látni és kívánja szeretni.

Adam de la Halle új műfajt is alkotott a *Jeu de Robin et Marion*-nal, létrehozva a pastourelle dramatizált változatát, mely ugyan nem teljesen felel meg a dráma köve-

<sup>23</sup> Lásd O. Jodogne: Audigier et la chanson de geste, une édition nouvelle du poème. — In: Le Moyen Age, 1960., 496–526. l.

<sup>24</sup> Bartsch: uo. II/63, III/27, Gilbert de Berneville

<sup>25</sup> Bartsch: uo. II/57, 71. III/1, 5, 8, 13, 43 ... stb.

<sup>26</sup> „En tal loc fai sens frachura  
ont om non garda *mezura*,  
so ditz la gent anciana.”

„Nem találni ottan észre,  
Hol nem néznek a *mértékre*,  
ez a vének tanítása.” (Marcabru: L' autr' ier josta una sebiassa —  
Weöres Sándor fordítása.)

telményeinek, mert nincs benne igazi bonyodalom — hacsak a lovag megjelenését nem tekintjük annak —, mégis egyes szereplők jellemfejlődésen mennek át, és már a komédia csírái is megtalálhatók benne.

Adam de la Halle alkotásának egyediségét nem kizárólag az jelenti, hogy a számtalan általa ismert *pastourelle*-ből zenével, tánccal, pásztorjátékokkal vegyített egységes egészet hozott létre. Műve újszerűsége elsősorban abban nyilvánul meg, hogy döntő lépést tesz a *pastorale* kialakulása felé azzal, hogy kerülve a vaskos tréfákat, durva perpatvarokat, nézőit nem gúnykacajra ösztönözve szórakoztatja, hanem idillikus, harmonikus képekkel bájolja el.





## Újabb adalékok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok XIX. századi történetéhez

MAYER RITA

A XIX. századi magyar–orosz irodalmi kapcsolatokról szólva két, egymástól élesen elkülönülő korszakot kell megkülönböztetnünk. A választóvonal 1849.

Oroszországról szóló szórványos ismertetéseket már a XVIII. század végi újságokban találhatunk, a mennyiségileg, minőségileg számottevő anyag azonban csak a XIX. század elején jelenik meg a hírlapirodalom gyors fejlődésének eredményeképpen. A 10-es évek második felének Oroszország iránti spontán érdeklődését fokozatosan felváltja az ország tudatos megismerésére való törekvés. Ennek oka kettős: Oroszország egyre aktívabb szerepe az európai politikai és gazdasági életben, a nyugattal való szorosabb kapcsolatainak kialakulása, majd egy olyan reformnemzedék megjelenése a 30-as évek magyar szellemi életében, melynek képviselői szakítanak a provincializmussal; az Európára való kitekintést szorgalmazzák, s széles látókörükbe Oroszország éppúgy belefér, mint bármelyik szláv vagy nyugat-európai nemzet.

A XIX. század 20–30-as éveiben a magyar újságokban Oroszországról közölt irodalmi vonatkozású írások döntő többségét nem szépirodalmi művek alkotják, hanem az irodalmi életről, annak egyes képviselőiről szóló híradások, tudósítások, s csak Toldy Ferenc, Kazinczy Gábor és Fekete Soma fellépésének köszönhetően jelennek meg a Tudományos Gyűjteményben, a Tudománytár Literatura kötetében az orosz irodalomról szóló részletes írások. Ebben a korban az orosz irodalom iránti érdeklődés elsősorban nem esztétikai megfontolásból fakad. Rendszeres híradás, példák fölmutatása, tudatos érdeklődés van, s ez gyakran fordul a nemzeti jelleget legjobban tükröző irodalom, történelem és néprajz felé. A magyar irodalom új törekvéseinek szükségességét, létjogosultságát, helyességét az irodalmárok a külföldi — így az orosz — példák segítségével is megpróbálják igazolni.

Az Oroszországról megjelent számos írásnak az irodalomról szóló tudósítások azonban csak egy, ám nem jelentéktelen részét képezik, s nagy szerepük van egy össz-Oroszország-kép kialakításában, rávilágítva az „orosz kolossz” Európával megegyező vagy attól eltérő sajátosságaira.

1849-ben a híradások megszakadnak, s csak az 50-es évek közepétől-végétől beszélhetünk folytatásról. A 49 utáni korszak azonban lényegesen különbözik az elsőtől. A tudósítások háttérbe szorulnak, helyüket átveszik a klasszikusok — többnyire németből fordított — művei, s ezek adnak átfogó képet az orosz valóságról, az orosz emberről.

A most ismertetendő anyagok az első, az 1849. előtti korszakból valók; az e témában végzett kutatómunka legújabb eredményei.

A Közhasznú Esmeretek Tára, közismertebb nevén a *Conversations-Lexicon* 1839-ben megjelent VIII. kötetében a lexikoncikk írója az akkori *kortárs* (kiemelés tőlem M. R.) orosz irodalomról sommásan ezt közli: „Az orosz literatura jelenleg virágában

van; nevezetes költők Pusckin, Kosloff, Gribojedoff, Glinka, báró Delvig, Scharykoff, 'sat.'<sup>1</sup> A felsorolt nevek közül Puskinén kívül egy csenghetett ismerősen az orosz irodalom iránt érdeklődő XIX. századi olvasónak, a drámaíró Gribojedové. Azon, hogy az ismeretlen szerző költőként említi ne csodálkozzunk: a hazai olvasók vajmi keveset hallottak az orosz drámáról, az orosz színházról. Ez azért feltűnő, mert a reformkorban igen fontos szerep jut a színháznak, a nyelv „kimívelése”, pallérozása egyik hathatós eszközének. A már említett lexikon is röviden szól e műfajról: „Orosz színház csak 1758 oltá van. Sumarokoff írt első szomorjátékokat [...]”<sup>2</sup>

Az 1828–1830 között megjelent újságcikkekből nyomon követhetjük Gribojedov utolsó két évének főbb eseményeit, tragikus halálát. (Sem korábban, sem 1849-ig nem írnak róla többet a magyar sajtóban.) A Magyar Kurír 1828. első félévi 30. száma<sup>3</sup> Orosz Birodalom címszó alatt az alábbi hírt közli: „A' Sz. Pétervári Újságban Mártz. 28-dikáról ezeket olvassuk: Tegnap előtt Márt. 26-dikán érkezett meg ide Gribojadow Tanácsos a' Persákkal *Turkmantsaiban* köttetett békesség pontjaival. Ezen örvendetes történet 201 ágyú lövésekkel hirdettetett ki ezen Fejedelmi főváros lakosainak. Ma pedig ezért a' Tsászári téli palota templomában hálaadó Isteni tisztelet tartatott [...]” Ezután következik a megállapodás rövidített szövege. Mint ismeretes, 1826–28-ban Gribojedovnak nagy szerepe volt a perzsákkal kötött turkmancsaji békeszerződés kidolgozásában, mi által „Orosz Ország új, erős és bátorságos határt nyert, és ezenkívül minden hadi költségei megtérítettek; Birodalma pedig az *Eriváni* és *Nahitseváni* Khánságokkal nevedkedett [...]”<sup>4</sup>. Egy hónap múlva a Hazai és Külföldi Tudósításokban rövid diplomáciai hír jelenik meg: „Továbbá Ő Felsége *Griboiedoff* Státus-Tanátsost a' *Teheráni* Udvarhoz Követnek; és *Amburger* Udvari Tanátsost *Taurisba* Fő-Consulnak rendelte.”<sup>5</sup> Még semmi sem sejteti a tragédiát.

Gribojedov tragikus halálának hírért két újság, a Hazai és Külföldi Tudósítások és a Magyar Kurír 1829. évi első félévi 30. száma egyidőben közli a Szentpétervári Journal március 28-i száma nyomán. A Hazai és Külföldi Tudósítások — feltehetően — szó szerint veszi át, a Magyar Kurír értelemszerűen és a szöveget valamelyest finomítva. A Hazai és Külföldi Tudósításokban ez olvasható: „A mi Követünknek, *Gribojedoff* Úrnak emberei [...]”, a Magyar Kurírban: „Az ottani Orosz Követ *Gribojedoff* embereivel [...]”; a Hazai és Külföldi Tudósítások fordítója „aljas nép”-ről, a Magyar Kurír „némelly Persa parasztok”-ról beszél; a Hazai és Külföldi Tudósításokban négy elesett perzsa őrállóról történik említés, míg a Magyar Kurírban egyről sem.<sup>6</sup>

A Hazai és Külföldi Tudósítások egy pétervári, ún. „magános levél” alapján egy évvel később ismét visszatér a kegyetlen eseményre. Az írás szerzője jól értesült, elképzelhető, hogy kapcsolatban állt Gribojedovval, mert egyértelmű szimpátiával ír róla. Tudja, hogy a gyilkosság részleteinek angol lapból való idézése egyoldalú szemléletre

<sup>1</sup> Közhasznú Esmeretek Tára. VIII. köt. Pest, 1839. 437. l.

<sup>2</sup> Uo.

<sup>3</sup> 233. l.

<sup>4</sup> Uo.

<sup>5</sup> Hazai és Külföldi Tudósítások, 1828. I. félév, 33. sz. 351. l. (A továbbiakban: HKT 1828/I/33, 351.)

<sup>6</sup> HKT 1829/I/30, 235. l. és Magyar Kurír, 1829., I. félév, 30. sz. 233. l. (A továbbiakban: MK 1829/I/30, 233.)

vall. (Hiszen a Keleten egyre erősödő orosz hatás miatt az angol ügynökök által felízgatott tömeg tört rá a követ házára.) Furcsának tűnik számára Miklós császár „nagylelkű botsánata” is a perzsa sah iránt. Pontos részleteket sorol fel a gyilkosságról, az áldozatokról. Gyanújának ad hangot ezt írván: „[...] itt sinsz erről semmi hivatalos jelentés; hanem mégis tudva van [...]” A cári udvarnak több ok miatt sem fűződött érdeke Gribojedov meggyilkolása pontos részleteinek kivizsgálásához. A dekabristákkal való kapcsolata közismert volt, s bár az író a felkelésben nem vett részt, 1826. januárjában mégis letartóztatták, s csak június elején szabadult. Tudtak irodalmi tevékenységéről is. A közel-keleti diplomáciai megbízatás tehát nem érdemeinek elismerése, hanem ügyes fogás volt Pétervárról való eltávolítására, amit ő maga is tudott. Angliával való kapcsolatát sem akarta a cári udvar tovább rontani.

Miről tudtak tehát hivatalos közlemények nélkül is Pétervárott? „[...] a’ Követen kívül a’ második Titoknak, egy Német Orvos, egy Tolmács, és a’ Követnek 15 embere borzasztó módon elvesztek. Minekutánna tudniillik minden reménység a’ megszabadulhatásra oda lett, a’ szerentsétlenek s’ Követnek egy hátulsó szobájába szaladtak olly szándékkal, hogy itt legalább életöket a’ mint tsak lehet olly drágán adják-el. A’ ki bényomulni próbált, mind keresztül szúratattott, ’s illy módon egy óránál tovább védelmezték magokat. Végre a’ dühösködő nép az épület felső részére felmászott, és a’ felettök lévő szoba’ padlását meggyújtotta. A’ láng feljülről hirtelen bétoldult, ’s reá kövek, gerendák, golyóbisok, és török, melyek által mindnyájan tsak hamar elvesztek. Tsak az első Titoknak, Maltsoff Úr, kinek lakása egy hátulsó udvarban messze volt, és még három inas, menekedhetek meg a’ mészárlástól. A’ megölettek’ sorsa annál kegyetlenebbnek látszik, minthogy a’ Követ Taurisból tsak kevés napra ment vala Teheránba, hogy mielőtt az öreg Sah Ispahánba utaznék, udvarlására lehessen, és Taurisba való visszatérése a’ mészárlás’ után következett napra volt rendelve [...]”<sup>7</sup>

A rettentő részletek után következik a kutató számára legérdekesebb rész, Gribojedovnak, az embernek és írónak rövid, tömör jellemzése: „Egyébiránt Orosz ország, és a’ Tudományok jeles szolgálatot várhattak volna több megölettektől. A’ *Követ*, *Gribojedoff* Státus-Tanátsos, igen mivel, és tanult ember volt, legfeljebb 40 esztendő, nagy ismertetű, és tapasztalásu, a’ Persa nyelvben tökéletesen jártas, és a’ Persák’ szokásait, ’s tulajdonságait igen jól ismérte; az Orosz literatúrában jeles dramaticus költői nevet szerzett magának noha tsak egy darabot írt ezen cím alatt: „Az ész’ keserű gyümöltsei,” ’s ez is helybeli gunyolása miatt sem ki nints nyomtatva, sem előadva. Igen kellemetes társalkodásu volt, de heves, ’s ennek lehet egy részről tulajdonítani azon szerencsétlenséget, melly Teheránban ötet, és embereit érte [...]”<sup>8</sup> A tudósítás írója jól tájékozott (bár Gribojedov korát rosszul állapította meg: Az 1795-ben született író mindössze 34 éves volt, mikor megölték, hiszen *Az ész bajjal jár* című vígjátékából 1825-ben láttak napvilágot egyes részletek a Russkaja Talija elnevezésű almanachban. A mű erősen cenzúrázott kiadása 1833-ban, a teljes szöveg 1862-ben jelent meg. A darab bemutatójára 1831-ben került sor Moszkvában. Jellemző a cári Oroszországra, hogy *Az ész bajjal jár* a szerző életében nem jelenhetett meg, s bemutatásra sem kerülhetett. Kézíratos

<sup>7</sup> HKT 1830/1/11, 83–84. l.

<sup>8</sup> Uo. 84. l.

formában terjesztették, így vált népszerűvé, amit a „jeles költői nevet szerzett” megállapítás is bizonyít.

S még egy szomorú híradás, az „epilógus” 1830-ból a Hazai és Külföldi Tudósításokban: „Ő Felsége a’ Persiában volt, ’s ott meggyilkoltatott Követ Gribojedoff Státus-Tanátsos’ annyának, és özvegyének, mindeniknek külön esztendei hópénzül 5000 rubelt rendelt, ’s azon kívül mindeniknek 30,000 rubelt Bank-nótában adatott.”<sup>9</sup> Gribojedov felesége Nyina Csavcsavadze, a klasszikus grúz költő, Ilja Csavcsavadze testvére volt, aki haláláig gyászolta tragikus sorsú férjét.

Hasonlóan tragikus esemény kapcsán jelent meg egy rövid tudósítás a dekabrista költő, V. K. Küchelbecker lengyelországi elfogatásáról és letartóztatásáról a felkelés leverése után: „Konstantin Cesarevitsch Nagy Herczeg éppen most küldé be ide a’ Dec. 26-dikán eléfordúlt történeteknek egyik büntetésre méltó részését, az *esmeretes* (kiemelés tőlem M. R.) *Küchelbeckert*. Ő Császári Nagy Herczagsége úgy ítélte, hogy ezen alkalmatossággal azon Volhiniai Testörző Regementbéli Gregoriew nevű Altisztnek kimutatott érdemes buzgóságáról és okos magaviseletéről is említést tenni szükséges, a’ ki ekkor szolgálatban a’ Varsau mellett lévő külső városba Prágába küldetettvén, ott egy esmeretlen emberrel, ki őtet megszollította, szembe találkozott. Ezen ember néki azonnal gyanusnak lenni látszott, annyival is inkább, hogy arczatátja mindjárt a’ *Küchelbecker* ábrázatjának formáját tüntette szemibe, mely már a’ Volhiniai Testörző Regementnek minden Altisztjeivel közöltetett vala. *Gregoriew* azonnal a’ maga Tisztjéhez vezette őtet, ’s hogy ő *Küchelbecker* légyen, az a’ leírással való összenézésből mindjárt kitetszett. Illy példás és szemes magaviseletéért *Gregoriewet* a’ Testörző Invalidusokhoz Zászlótartóvá nevezte, ’s néki 1000 Rublét ajándékozott, ’s megparantsolta, hogy az ő szép tselekedete az egész armádánál hirdettessék ki, Császár ő F.ge.”<sup>10</sup> Megdöbbenőek az áruló altisztet jellemző kifejezések: „érdemes buzgóság”, „okos magaviselet”, valamint a feljelentő jutalmazására vonatkozó utolsó mondat.

Időrendben visszafelé haladva röviden ismertetjük a Hazai és Külföldi Tudósításokban megjelent, a cárszkozelői líceum alapításáról szóló írást.<sup>11</sup> „Ő Felsége Sarskoe-Selóban egy Liceumot állított fel, mellynek az Universitásokkal hasonló jufsai lefznek, és a’ mellyben az ifjúság a’ Status fontosabb szolgálatira kétfiztetik. Tsak nemes jó erköltsű, az előre való esméreteket, már meg szerzett, 20 és 30 efsztendő között levő fzemélyek vetetnek bé hat efsztendőkre, annak utánna, a’ fzerént a’ mint Bizonyosság leveleik mutatni fogják, a’ Katonai, vagy Polgári Karnak 9-dik Clafsisától fogva 14-dikig alkalmaztatnak. Tizen négy Profefsorok tanítják Orofsz, Német, és Francia nyelven a’ Moralist, Mathesist, Physicát, Historiát, és a Szép Tudományokat, nem különben a’ Gymnastikát hat Szaka{zokban [...]”

Radó György<sup>12</sup> és Tardy Lajos<sup>13</sup> kutatásaiból tudjuk, hogy a líceum német tanára, később Puskin osztályfőnöke a nagyszebeni születésű erdélyi Hauenschild Frigyes volt.

<sup>9</sup> HKT 1830/1/12, 252. l.

<sup>10</sup> MK 1826/1/19, 147. l.

<sup>11</sup> HKT 1818/1/35, 264–265. l.

<sup>12</sup> Radó György: Puskin magyar vonatkozásai 1848-ig. — In: Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből. 1. köt. Budapest, 1961. 147–203. l.

<sup>13</sup> Tardy Lajos: Puskin magyar kapcsolatai. — In: Régi hírünk a világban. Budapest, 1979. 187–190. l.

Uvarov támogatásával került a jeles intézetbe 1811-ben, ahol 1814-től megbízott igazgató. E megbízatást 1816-ban visszavonják, de mégis folytatja tevékenységét, végül 1822-ben véglegesen felmentik. A Hazai és Külföldi Tudósításokban megjelent rövid közlemény éppen erről tudósít. Figyelemre méltó a felépítése: előbb említi Hauenschild érdemét, s csak utána a büntetését, az igazgatói posztról történt leváltását. Az érdem nem akármilyen. Karamzin *Az orosz állam története* című műve első kötetének lefordítása, melyet még további két kötet követ, s melyért a legmagasabb helyről odaítélt jutalom sem marad el. (A magyar olvasók Karamzinról, a nyelvújítóról, a jeles történeti munka szerzőjéről több cikket is olvashattak a korabeli magyar sajtóban.) Íme a közlemény egy része: „[...] a' Czarskoe Zeloj Nemes ifjak nevelő hazában lévő Director Hauenschild, Collegiumi Tanácsos, és a' Karamsin Historiájának Német nyelvre fordítója, Mart. 11-ken (Ó Kal. Febr. 27.) a' Tsászárnak Különös parantsolatja által hirtelenében le tétetett, és vele együtt két All-Igazgatók [...]. Ezen kemény büntetések abból az okból eredtek, hogy az Elöljárók igen vigyázatlanul bántak az Ifjakkal; ezek pedig nagy zenebonáskodásokra vetemedtek.”<sup>14</sup> Ez a kihágás valószínűleg csak ürügyül szolgált Hauenschild leváltásához, az igazi ok az lehetett, amelyet a Русский биографический словарь-ban olvashatunk: „Что же касается длительности Г[ауеншильда] по управлению пансиономъ, то она не была успешна; онъ оказался плохимъ администраторомъ и запутать хозяйственные дела пансиона. Съ воспитанниками онъ былъ рязокъ, грубъ и несправедливъ. Съ воспитателями у него постоянно бывали столкновения, также и съ директоромъ лицея Энгельгардтомъ.”<sup>15</sup>

A szövegrészlet fordítása: „Ami Hauenschildnek mint az internátus vezetőjének tevékenységét illeti, nem volt sikeres. Rossz adminisztratív vezető volt, és összezavarta az internátus gazdasági ügyeit. A tanítványokkal szemben hirtelen indulatú, durva és igazságtalan volt. A nevelőkkel akárcsak az intézet igazgatójával, Engelhardtal állandó konfliktusai voltak.”

Jelen ismertetésünkben három, a magyar–orosz irodalmi kapcsolattörténet tárgyköréhez tartozó, bár egymástól különböző témát fogtunk össze. A legértékesebb anyagnak a Gribojedovról szólót tartjuk az utolsó évek viszonylagos életrajzi teljessége, az író és az ember találó jellemzése miatt; s azért is, mert a korabeli magyar sajtóban a drámaíróról megjelent cikkeket hazai kutató eddig még nem publikálta. A kiragadott példák talán érzékeltetik az Oroszországról, s ezen belül az orosz irodalomról közölt anyag sokszínűségét, változatosságát. S azt is, hogy bár az átvétel gyakran spontánnak látszik, mégsem az. A szerkesztők szándéka szerint a pozitív vagy negatív példák bemutatása a hazai irodalmi-társadalmi folyamatok igazolására szolgál.

<sup>14</sup> НКТ 1822/1/33, 264. l.

<sup>15</sup> Русский биографический словарь. И.п., е.п., Издание Императорскаго Русскаго Историческаго Общества. т. 4. 280-281. л. Kraus Reprint Corporation 1962.



## „Az emberélet útjának felén”

(Gondolatok Bán Imre *Dante-tanulmányok* című könyvéről)

TUSNÁDY LÁSZLÓ

„Az emberélet útjának felén  
egy nagy sötétlő erdőbe jutottam,  
mivel az igaz utat nem lelém.”

Mily szomorú, mennyire mélyen emberi sorok! Ha már valaminek a felén túl vagyunk, akkor gyakran úgy érezzük, hogy az idő további, maradék része már nagyon rövid. Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy tragikus ez a dantei önvallomás. Hiszen mit várhat az ember, ha élete feléig nem találta meg az igazi utat? Mennyire más az erőtől duzzadó hőroszok öntudata! A nagy harcos eposzok hősei nem így jelennek meg előttünk. Ők a saját értékeiket mindent elsőprő, minden akadályt legyőző erőnek tekintik. A saját értékeit ismeri Dante is, de a kezdeti sorok panaszában ez nem lehet vigasz, hiszen az igaz utat nem leli. Az emberi esendőségnek, kálváriának lehetősége és pokla van előttünk: bármilyen értéke is lehet az emberben, az eltévelyedésnek, a szinte elveszettségnek ez a veszélye fennáll.

A nagy út, a látomás spirálszerűen mélyülő és emelkedő szakaszait követjük mi, a remekmű olvasói is. A bánatos kezdet, a sok szenvedés után is valami végtelen öröm keríti hatalmába lelkünket. Így lehetséges az, hogy az eltévelyedés panaszos szavai után egyre inkább olyan kiteljesedést élünk át (az esendő lélek annyira acélozódik), hogy megértjük a nagy költő lelki szilárdságát, midőn élete legszörnyűbb katasztrófájának a közeledtét hallja jóslatként a Paradicsomban, akkor a szörnyű szavak elhangzása előtt így szól:

„borzadtam én ott sok balsúlyu szótul  
jövőről; — bár magam' vértelve érzem,  
fejemre bármily sors csapása tódul.”

Ki tudná megmondani, hogy mi ejtette rabul a mű olvasásakor külön-külön az olvasókat? A háromsoros versszakok „érckürtjei”, a tiszta rímek egy oly egyedüli lélek-áradás zenei akkordjai, melyben a szív eléggé kiszámíthatatlan továbbregései születhetnek. Dantéről beszélve épp ezért szinte reménytelen dolog az olvasói élmény teljességét visszaadni.

Talán egyszerűbb arról beszélni, hogy miért van rá szükségünk, mit jelent a számunkra. Kiváló japán fordítója Maszaki Nakayama könyvet írt róla. Ötezer év irodalmát tekinti végig, s az olasz génusz remekét minden idők legnagyobb alkotásának tartja: „Az Isteni Színjáték nagyságában, fönségében magával a kozmosszal tud versenyezni, a mélységében azzal egyenlővé tudja tenni az emberi lelket, minden igazság, szépség és szentség, melyet az ember felmutathat, halhatatlanná vált az Isteni Színjátékban.”

Ehhez a kozmikus teljességhez közeledünk, ha Bán Imre *Dante-tanulmányok* című könyvét olvassuk. A tudós professzor örömmel állapítja meg, hogy Danténak van magyar

olvasótáborra, de ugyanakkor rávilágít arra is, hogy ezt az érdeklődést gyéren segítik újabb és újabb hazai tanulmányok. Pedig nyelvünkön szép hagyománya van annak, hogy a nagy olasz költővel foglalkozók szólnak élményükről, de az utóbbi időben ez a nemes igyekezet mintha akadozna. Pedig nincs másik költő a világirodalomban, akinek a műveit hasonló érdeklődés kísérné. Bán Imre hivatkozik olyan adatra, amely szerint jóformán nincs olyan nap, amelyen könyv, tanulmány vagy más írás ne jelenne meg Dantéről. Ezen a téren még akkor is van tennivalónk, ha a publikációk ilyen áradása bárkit meglephet, sőt bizonytalanná tehet.

Bán Imre professzor könyvének a legnagyobb érdeme az, hogy a nálunk lévő több évtizedes hiányt pótolja. A nemzetközi, többnyelvű kutatási eredményeket a magyar olvasó elé tárja. Az ellentétes nézetek között éles logikával rendet teremt, és kijelöli a magyar nyelvű Dante-kutatás főbb feladatait.

„Egy korszerű Dante-kép körvonalai” a bevezető tanulmány címe. Ebben fontos meghatározásként szerepelnek a következő gondolatok: „Egy modern monográfia nézőpontja csak a »középkori Dante« lehet. Ez ugyan a nemzetközi kutatásban *consensus communis*, nálunk azonban — úgy tűnik — még nem nyert polgárjogot. Röviden szóltunk már erről is, egyetértve azokkal, akik „a középkor és a reneszánsz között »teóriáját« kényelmes közhelynek minősítették. [...] a reneszánsz társadalmi alapjai (a polgári *élite* mértékadó szerepe) csakugyan megvoltak már Dante korában. Ezzel szemben azt kell nyomatékosan tudatosítanunk, hogy e kor eszmei (ideológiai) arculata teljességgel középkori. Dante is az: eszmeileg és művészileg egyaránt.”

Ezen az alapon érthetjük meg azt, hogy Dante társadalmi felfogását nem szabad utópiának tekinteni. Az a káprázatos rend, mely a számok bűvöletében is oly lenyűgözően valósult meg a nagy műben, a középkor alapvető üzeneteit hordozza: a gótikus katedrálisok matematikai összefüggései és Dante roppant ívű kompozíciója ugyanannak a szemléletnek a megtestesülései.

Egyedüli az olasz költő küldetése is, csodálatos látomásában Szent Péter bízta meg ily módon:

„S te fiam, majd lenn ajkat tárva szólalj,  
kit földi súly még le fog vonni földre,  
s mit én nem rejtek, tárd ki földi szóval!”

(*Paradicsom*, XXVII, 64–66.)

„Nem kevesebbet jelent ez, mint azt, hogy Danténak az emberiség új megváltását, egy új szabadító eljövételét kell meghirdetnie; sőt a teljes igazságról kell tanúságot tennie, és pedig oly költeményben, »amelyen ég és föld munkálkodott« (al quale ha posto mano e cielo e terra, *Paradicsom*, XXV, 2.). Soha még költői önérzet ily merész nem volt, és soha még ekkora feladatot nem jelölt ki művészi alkotás számára. A próféta legmagasabb rendű hivatását a költészet eszközeivel teljesíti!” Így összegezi Bán Imre költői feladatát.

A „Firenze Dante életideje előtt” című tanulmányból megismerjük azt a földet, amelyből a „sommo poeta” teste vétetett. Jó tájékozódunk a társadalmi viszonyokról, harcokról, hiszen minden jelen van a hatalmas műben.



Dantét hazája száműzte, de alig van költő, aki ily nagy mértékben kötődne a szülőföldjéhez, s egyúttal az egész emberiség gondját, baját ennyire a vállára venné (vagy vette volna).

Eredeti keze írása nem maradt az utókor számára. Sok ellentmondásos adat maradt róla. Boccaccio mester még sok olyan embert ismerhetett, akik személyes emléket őrizhettek a költőről. Az eleven fantáziával megáldott novellista nem lett volna hű önmagához, ha az összegyűjtött színes szálacskákat nem szőtte volna olyan tarka remekművé, mely szerint valóban méltó Firenze büszkeségéhez. Az időben elfoglalt helye miatt is gondolhatta, hogy adatai véglegesek lesznek, a következő nemzedékek mindent így fogadnak majd el, hiszen ki léphet ki idő-kereteiből? A lehetetlent nem ismerő tudós! Ez lepi meg a mai embert, és csodálja a tudomány eredményeit, hiszen kitartó kutatással, elméiellal külön lehet választani a valóban megtörtént eseményeket a kitaláltaktól. Bán Imre a francia dantisták egyöntetű véleményét tartja logikusnak, így állítja azt, hogy Dante sohasem járt Párizsban, pedig éppen a franciák örülnének annak a leginkább, ha ez a régi adat igaz lenne.

Rövid ismertetésben még felsorolni sem lehet azt a sok érdekes tényt, a „Dante élete és műveinek időrendje” című tanulmányban van. Csak azt hangsúlyozom, hogy nagyon szükséges ez a tudás a számunkra, hiszen a remekművekhez jutunk közelebb általa.

A további tanulmányok is egyre közelebb visznek Dante világához, titkaihoz. Úgy tudom, hogy itt olvashatunk először anyanyelvünkön Manfred Hardt *Die Zahl in der Divina Commedia* című könyvéről. Dante fő művében a számoknak oly csodálatos rendje van, hogy a mai ember is okkal érzi azt, szédítő mélységekből kap üzenetet. Ugyanúgy nehéz elhinni azt, hogy mindez szándékos munka eredménye, mint ahogy azt is nehéz elképzelni, hogy az egynek, háromnak, ötnek, hétnek, kilencnek, tíznek ennyi szándékolt megjelenése, előfordulása, találkozása lehet (a négynek vagy a hatnak különös szerepéről nem is beszélve). Mivel a számok összefüggenek a tartalommal, természetes, hogy a modern kutató is a szándékosságot hangsúlyozza. Ezt vitatni nagyon nehéz, s nem is azt teszem, ha a saját véleményemet is ideírom: olyan rend van itt a számok birodalmában is, mint amikor a virágok vagy a kristályok felépítését, törvényszerűségeit vizsgáljuk. Ennek a műnek óriási ívei és legkisebb rezdülései a makro- és mikrokozmosz méltó társai, ezért érzem nagyon találónak a bevezetőmben említett japán megállapítást.

A számok birodalmából álljon itt néhány példa. Hardt szerint az első 34 éneket, a Purgatóriumig terjedő részt nem  $1 + 33$  tagolódás szerint kell felbontanunk, mivel  $2 + 32$  adja az énekek igazi rendjét. A Pokol kapujának a felirata valóban a harmadik ének elején van, így 32 ének szól a pokolbéli tartózkodásról, s ezen szám számjegyeinek az összege ( $3 + 2 = 5$ ) a bűnre utal, s a 32 ének sorait összeadva Hardt 4444-et kap, ez szerint Krisztus keresztféje utal. Nem hallgathatom el, hogy számításaim szerint 32 éneknek a sorai csak rontott tercina esetén adhatják ezt a számot, Dante művében pedig ilyen nincs, s én az említett szám helyett mindig 4442-t kapok. Hasonló megfontolás alapján furcsállom Hardt végeredményét is: ő a száz éneket 14 235 sorszámmúnak tartja, hosszú ideig kettővel kevesebbnek számolták: 14 233-nak, én változatlanul ezt az eredményt kapom. Ehhez szerintem nem kell külön elmélet, mint ahogy ahhoz

sem, hogy a papíromon megmérjem, hogy A és B pont között a távolság egy centiméter, avagy kettő.

Ha a 14 233 számjegyeinek az összegét nézzük:  $1 + 4 + 2 + 3 + 3$ , szintén megdöbbentően dantei számot kapunk, (mint láttuk, az 1 és a 3 dantei szám) a 33-as végződésről nem is beszélve. Persze, ezzel nem mentegetni akarom ezt a számot, mondván, hogy ez is beleillik bizonyos rendszerbe, inkább azt hangsúlyozom, hogy 14 235 osztható hárommal, ez pedig ellene mond a száz ének szerkezeti jellemzőinek. Ugyanis arról van szó, hogy a tercina rímképlete a következő: aba/bcb/cdc/ ... és ez láncszerűen a végtelenségig tartana, ám Dante az éneket úgy zárja, hogy az utolsó tercina egyetlen sorból áll, ha tehát a zárás előtti versszak rímképlete ded, akkor a záró soré: e. Ezért egyetlen olyan ének sincs, melynek olyan sorszámösszege lenne, hogy az osztható volna hárommal: csak olyan összeg lehet, hogy a hárommal való osztás után marad egy. Ebből következik, hogy ha az énekek sorszámát összeadjuk, három ének összege osztható hárommal, kilencvenkilenc éneké szintén, de száz éneknek a sorszámösszege nem osztható hárommal, okvetlenül egynek kell maradnia.

Sok-sok éve foglalkozom Dante különös és rejtélyes számaival. Erről most azért kell beszélnem, mert a fentiekből is kiderült, hogy Hardt véleményét nem tudom mindenben elfogadni, még akkor sem, ha őszintén csodálom eredményeit. Szerintem a *Divina Commediá*ban szereplő számok egy része rendkívül tudatos költői programot mutat, ilyen a három canticára való tagolódás vagy a tercina szerkezete. Ha ezt az utóbbit Dante „elrontotta volna”, azt bizony az olvasói észrevették volna. Persze, azt is tudom, hogy a számok egy része beépül a nagy mű titkos rendjébe. Így az sem lep meg, hogy ezek közül néhány az elrejtés után, mondjuk 666 évvel vált világossá a kutató előtt. Vannak olyan piramisok, melyek geometriai rendjéből a tudósok a régi egyiptomiak földi és égi ismereteit olvassák le. Hogy aztán minden számot helyesen azonosít-e a kései tudós, azt nehéz tudni. Véleményem szerint lehet olyan is, amely csak véletlenül illik bele a mai ember által feltételezett rendbe — modellbe.

Az ilyen számok mindegyikéről viszont nem tudhatjuk teljes bizonyossággal, hogy valóban a költő szándékában volt az adott helyen való alkalmazása — elrejtése, vagy esetleg a véletlennel állunk szemben.

A nagy mű kapcsán az imént említettem azt a tökéletes rendet, amelyet a kristályokban vagy a virágokban láthatunk. Most azt is hangsúlyoznom kell, hogy ez csak hasonlatban szerepelhet, hiszen az emberi életnek, a szellemnek más törvényei vannak. Épp ez nyugözi le az embert a görögök művészetében. Az athéni Parthenónról olvastam, hogy ha a homlokzati rész szélső oszlopait meghosszabbítanák, akkor egy olyan gúla keletkezne, mely 3500 méter magas lenne. Az oszlopok kicsit befelé dőlnek, állítólag a görög mesterek ezzel akartak mozgást vinni az épületbe. A túl szabályos, a túlzott rend épp az életszerűséget zavarta volna meg. Van tehát az alkotásnak olyan eleme, amely eltér a túl szabályostól, a nagyon rendezettől, és éppen ez fokozza emberközelségét. A német klasszicizmus bizonyos képviselői olykor ezt nem vették figyelembe, s valami hasonlóban látom Hardt elméletének sebezhető pontját.

Véleményem szerint találhatunk Dante fő művében olyan összefüggéseket, a számoknak olyan harmóniáját, olyan furcsa „találkozásait”, melyeket a véletlen különös „ajándékainak” kell tekintenünk, ám a számok „jelentését” ismerve, könnyen beállít-

hatjuk őket a dantei rendbe. Tudjuk, hogy az ötnek, a kilencnek, a tíznek milyen szerepe van ebben a nagy költői remeklésben, éppen ezért gondoltam arra, hogy tízes elosztásban lenne érdekes megnézni a Purgatórium énekeit (előlről számítva a 33 éneket). Íme a kapott eredmény:  $1399 + 1453 + 1453 + 450 = 4755$ . Tehát a tizenegyedik énektől a huszadikig épp annyi a sorok száma, mint a huszonegyedikétől a harmincadikig: 1453. Szerintem véletlen ez a javából. Hasonlóképpen véletlen az, hogy a Paradicsomban háromszor fordul elő egymást követő öt olyan ének, mely sorszáma pontosan egyezik: a 6–10., 16–20. és a 21–25. ének érdekessége az, hogy az összeg 728 (bármelyik említett öt éneké).

Bán Imre munkájában nem lehet eléggé dicsérni a mértéktartást. Sok példát hozhatnék fel: meggyőződhetünk arról, hogy tévedés arra gondolni, hogy a joachimizmusnak meghatározó szerepe van Dante művében, de a nagy költői rendszerbe ez is beépült annak rendje és módja szerint, úgy, ahogy azt a hatalmas látomás megkövetelte: és ez a lényeges dolog. Dante mindent a maga kozmikus rendjébe illeszt be. Semminek sem veti alá magát. Nem is lehet semmilyen korabeli politikai vagy szellemi irányzat szolgál szócsove, de nincs olyan hajdani vagy saját korabeli esemény, kép, ábrázolás, amely ne lelné meg nála az igazi helyét, ha művészi szempontból indokolt a nagy mű számára.

Nagyon rokonszenves az a megértés és szeretet, amellyel Bán Imre Dante magyarországi sorsát figyeli. A fordításokba, az értelmezésekbe becsúszott hibákat, félreértéseket szóvá teszi, de érzékelteti azt is, hogy ez az ügy érdekében történik. A hiba említésével nem az elmarasztalás a cél, hanem Dante alaposabb értéke, az eredeti világához való törekvés. A fordítási problémákról szólva, magának a műfordításnak a nehézségeit is érzékelteti, hiszen számtalanszor éles ellentét feszül a filológiai hűség és a művészi visszaadás között.

Amit szóvá kell tenni, azt el is mondja a tudós kutató, de valahogy minden sorából öröm árad, az a boldogság, melyet nehéz megmagyarázni, melyet tömören csak úgy fogalmazhatók meg, hogy Dante jelenléte az ember életében.

„Logorare la vita” — mondja az olasz, s ez azt jelenti, hogy elkoptatni az életet. A hétköznapiak örlőmalmai gyakran ezt hozzák, sokszor ezt művelik velünk. Ezzel szemben áll a teljes élet, a szépség, az igazi értékek megtalálása, átélése, maga a boldogság. Ezért mondom azt, hogy egy boldog élet gyönyörű fárosza ez a könyv; ebből a fénylobogásból többfelé szállnak a sugarak: elárulják a szerző örömét, és feltárják a „sommo poeta” titkait.

Én ezt az örömhírt látom a legfontosabbnak, hiszen mondhatnám azt is, hogy szükséges Dante, mert hozzátartozik a műveltségünkhöz; de hát kis öncsalással nyugodtan mondhatja az ember, hogy lehet azért még művelt, ha néhány szellemóriást kihagy az érdeklődési köréből. S megéri-e a fáradságot a roppant világ felmérése csak a nagyobb műveltség miatt? Csak ezért érdemes-e lemerülni azokba a titokzatos mélységekbe? Nem! Csak ezért nem éri meg a fáradságot! Másért van szükségünk Dantára: önmagunk miatt, boldogságunk miatt.

Tudom jól, hogy a művészet erőgyűjtés, a lélek további kiteljesedése, örök gazdagodás, de Dante esetében mindezt fontosnak tartom hangsúlyozni. Mindezek után természetes az, hogy a dantei világ rengeteg adatával, az évszázadok során hozzátapadt ellentmondásokkal sem riaszthatja az olvasót. A különböző felfogások egybevetésével

is láthatjuk, hogy kialakíthat az ember magának egy Dante-képet. Ez persze lehet nagyon eredeti, de esetleg senki sem fogadja el, ha az merőben eltér attól a látástól, melyet összességében eddig felfedezett az emberiség. Bán Imre élesen világít rá azokra a kép-  
telenségekre, melyeket épp a modern kutatások fényében nem lehet már elfogadnunk. Általa láthatjuk meg azt, hogy bizonyos állítás nem olyan mélységben igaz, mint ahogy azt egyesek gondolták, de bizonyos részletekben, bizonyos vonatkozásban helytállóak. Ez az árnyaltság ébreszt csodálatot az emberben, ez győzi meg, hogy fogadja el a tudós professzort Vergiliusának, hogy ő vezesse a titkok birodalmában.

Dante roppant méretű gótikus katedrálisa hat arra, aki csak közeledik bűvöletéhez, de nem szabad eltévednie, a szédüléstől a józanság és a szeretet véd meg. Ha így tekintjük végig, időnként csüggedhetünk „lankadt képzelettel”, de a végeredmény az egész mű boldog átélése lesz.

A tanulmányokat nagyon szépen zárja Király Erzsébet utószava. A kötetet Kovács Sándor Iván szerkesztette. Mindkettőjük munkája hozzájárult ahhoz, hogy ez a munka méltó lett a magyar Dante-ismeret nagy szellemeihez: Arany Jánoshoz, Péterfy Jenőhöz, Kaposi Józsefhez és Babits Mihályhoz. Bán Imre e négy nagy művész és tudós emlékének ajánlotta a művét.

Goncsarov világhírű író, ám életének utolsó évtizedeiben háttérbe szorult neves kortársaihoz (Turgenyevhez, Dosztojevszkijhez, Tolsztojhoz) képest, s ez a helyzet halála után sem változott. E tekintetben jellemző, hogy csak 1991-ben került sor az első nemzetközi Goncsarov-konferencia megrendezésére (Németország, Bamberg), s hogy az író világjelentőségű életművének feldolgozása, értelmezése is meglehetősen egyoldalú, hiányos. Három regénye közül elsősorban az *Oblomov* keltett érdeklődést, ám e remekművet az orosz irodalomtörténészek többsége Dobroljubov tanulságos, de egyoldalúan szociológiai irányultságú, aktualizáló tanulmánya nyomán leszűkítve értelmezte, s egészen a közelmúltig csak kevesen érintették a mű gondolatgazdagságát, Oblomov alakjának sokrétűségét, az író sajátos ábrázolásmódját. Foglalkoztak, bár nem súlyának megfelelően első regényével, a *Hétköznapi történettel*, méltánytalanul negatívan értékelték Goncsarov *Szakadék* c. utolsó regényét, s alig fordítottak figyelmet a *Pallada fregatt* c. kötetre, amelyben Goncsarov földkörüli utazásáról számol be. Az 1970–80-as években Moszkvában jelent meg az író műveinek nyolckötetes kiadása, amely szépirodalmi művein kívül kritikai tanulmányait s leveleinek egy (csekély) részét is tartalmazza, korszerű bevezető-cikkekkel és kommentárokkal. Az igen értékes kiadvány azonban nem pótolja a kritikai kiadást, amelynek munkálatai csak a közelmúltban kezdődtek el. Egyelőre szinte alig beszélhetünk Goncsarov-textológiáról, az egyetlen nagy eredmény e téren az *Oblomov* új, a variánsokat is figyelembe vevő szövegkritikai kiadása a rangos Lityerturnie pamjatnyiki sorozatban (1987).

Bár az elmúlt években Oroszországban is több érdekes tanulmány látott napvilágot, Goncsarov életművének nagyobb figyelmet szenteltek határain kívül, főleg Németországban és az Egyesült Államokban. Oblomov alakja nem csak az irodalomtörténészek, hanem a pszichiáterek figyelmét is felkeltette, az „oblomovist” terminus például Peters 1984-ben Münchenben kiadott pszichiátriai és orvosi pszichológiai szótárában is szerepel, s ugyancsak Németországban könyv is született az oblomovi lelkialkatról. Több nyugat-európai országban s az Egyesült Államokban számos tanulmány látott napvilágot Goncsarov írói pályájáról, legutóbb, a már említett bambergi konferencia előzményeként, Peter Thiergen professzor szerkesztésében tanulmánykötet jelent meg Goncsarov irodalmi munkásságáról.

A Bambergben 1992 októberében összehívott konferencián az Otto Friedrich Egyetem Szláv Tanszékének meghívására tizenegy ország Goncsarov-kutatói gyűltek össze az író halálának 100. évfordulójára. A harmincöt elhangzott előadás legalábbis részben képet adott a világszerte folyó Goncsarov-kutatásokról, s utalt az életmű még „feltérképezetlen” területeire. A nyolc szekció szerteágazó témaköreiből csak a legfontosabakat emelem ki: több előadás foglalkozott a szerző humanitás-ideáljával, írásainak etikai, filozófiai koncepciójával. Az író művei közül természetesen az *Oblomov* állt a figyelem középpontjában; megközelítésének szempontjai sok tekintetben újszerűnek

mondhatók. Többen szóltak a regény hősének tragikus vonásairól; igen érdekes volt a világszerte ismertté vált regényhős lelki alkatának a pszichológia különböző irányzatainak szemszögéből történő megvilágítása. Több előadás vizsgálta a goncsarovi ábrázolásmód sajátos vonásait a klasszikus orosz irodalom összefüggésében, s szó esett műveinek, különösen a *Szakadék*-nak a XX. század felé mutató, mindeddig feltáratlan tendenciáiról is. Több előadó vetette egybe Goncsarovot más írókkal, koncentrált tipológiai párhuzamokra, az orosz író hatására, műveinek külföldi fogadtatására. Külön szekció tárgyalta a *Pallada fregattot*, egyebek között szó esett arról is, milyen helyet foglal el ez az útleírás Goncsarov műveinek sorában.

1992 júniusában az Orosz Írók Szövetsége és az Uljanovszki Goncsarov Múzeum rendezett nemzetközi konferenciát az író születésének 180. évfordulója alkalmából Goncsarov szülővárosában. A konferencián orosz, francia, olasz, japán és magyar kutatók vettek részt. Huszonnégy előadás hangzott el, amelyek körül (mint a bambergi konferencián is) élénk vita bontakozott ki. Ez a tudományos tanácskozás sok szempontból kapcsolódott a bambergihez, néhány résztvevője Bambergben is szerepelt, s több téma is közös volt. Uljanovszkban is több előadó foglalkozott a *Pallada fregattal* (főleg műfajával, az orosz és nyugat-európai hagyományokhoz kötődő kapcsolatával). Más előadások a Goncsarov-életmű etikai, kultúrtörténeti összefüggéseit vizsgálták: előadások hangzottak el az irodalmi reminiscenciák válfajairól s szerepükről az író karcolataiban s regényeiben. Ezen a konferencián is többen elemezték az *Oblomovot*; a bamberginél nagyobb figyelem irányult a *Szakadékra*. (Goncsarov utolsó regényének elemzéséhez, hangulatának felidézéséhez minden bizonnyal hozzájárult, hogy e mű cselekménye főleg Szimbirszkben [Uljanovszk] játszódik, s hogy a konferencia résztvevői megtekinthették az egyes fontos jelenetek színhelyét, így magát a szakadékot is.) V. A. Tunyimanov, a pétervári akadémiai Puskin Ház főmunkatársa beszámolt a nagyjelentőségű kritikai kiadás munkálatairól, s szóba kerültek a Goncsarov-textológia problémái is.

A bambergi konferencián Peter Thiergen professzor is áttekintette záróbeszédében a nemzetközi Goncsarov-kutatás fontosabb előfeltételeit és feladatait (pl. a kritikai kiadás megjelentetését, az író leveleinek és publicisztikai-kritikai tanulmányainak idegen nyelveken történő közlését — ez igen kíváncsú lenne nálunk is —, annak tisztázását, hogy mit fogadott be az író a nyugat-európai szellemi hagyományokból, s hogyan hatott más országokban). Thiergen professzor javasolta egy Nemzetközi Goncsarov Társaság létrehozását is. Uljanovszkban sok szó esett e célok megvalósításának gyakorlati nehézségeiről, így például a kritikai kiadás már kész, ill. rövidesen elkészülő kötetei publikálásának akadályairól. A konferencia résztvevői állást foglaltak a Nemzetközi Goncsarov Társaság megalakítása mellett, a későbbiekben azonban egy olyan Goncsarov-alapítvány létrehozásának gondolata került előtérbe, amely lehetővé tenné; hogy külföldi kutatók is segítséget nyújtsanak, ill. szerezzenek a kritikai kiadás anyagi feltételeinek megteremtéséhez. Felmerült (még Bambergben) egy Goncsarov-szótár, Uljanovszkban pedig Goncsarov-enciklopédia publikálása (újabb információk szerint az enciklopédia előkészítésének munkálatai már meg is kezdődtek Uljanovszkban).

A fent ismertetett nemzetközi rendezvényekhez képest talán csak szimbólum-értékű az a szerény Goncsarov kerekasztal, amelynek megrendezésére 1992 novemberében került sor Budapesten, az Orosz Kulturális Központban (a szervezők: az ELTE BTK

Orosz Filológiai Tanszéke, az Orosz Nyelv- és Irodalomtanárok Magyarországi Egyesülete és a Modern Filológiai Társaság Ruszisztikai Szakosztálya). V. A. Nyedveckij, a Moszkvai Lomonosov Egyetem docense, az uljanovszki Goncsarov-konferencia egyik szervezője Goncsarov szerelem-koncepciójáról beszélt, Dukkon Ágnes Személyiség és irodalmi metaforák kapcsolata Goncsarov Belinszkij-tanulmányában, Rév Mária Goncsarov regényei saját megítélésének tükrében, Szőke György Az *Oblomov* kompozíciója és a lélekelemzés, Zöldhelyi Zsuzsa Néhány folklór-reminiszcencia a *Szakadék* c. regényben címen tartott előadást.

A fenti rendezvények reményt nyújtanak arra, hogy a Goncsarov-kutatások világszerte az eddiginél nagyobb lendületet vesznek, s hogy a Goncsarov-életmű különböző aspektusainak vizsgálata a jövőben a magyar ruszisztika tematikájában is az eddiginél nagyobb helyet foglal majd el.





## IRODALOM ÉS NEMZETTUDAT

SZIKLAY LÁSZLÓ: Pest-Buda szellemi élete a 18–19. század fordulóján.  
Budapest, MTA Irodalomtudományi Intézete és Argumentum Könyvkiadó 1991. 189 l.

Hat éve már, hogy elhunyt évülhetetlen érdemű pályatársunk és felejtethetlen barátom: Sziklay László.

Köztudomású, hogy az összehasonlító irodalomtudomány egyik legjelesebb hazánkbeli művelője volt. Nemzetközileg is kiemelten méltányolt tekintélyét nem a „királyi úton” elérhető könnyű munkával szerezte meg. Annak ellenére ugyanis, hogy felkészültségi előzményei, kiemelkedő tanulmányi végzettsége (Eötvös Kollégiumi tagsága) folytán sokféle — társadalmilag is előnyös — pálya kínálkozott számára, ő inkább az apjától buzdítva és a szülővárosától (Kassától) is ihletve, olyan feladat végzésére vállalkozott, amely sokkal kevésbé látványos, ám mennyivel fontosabb, mint amire nagyhírű és méltán tisztelt professzoraitól kitűnő képesítést kapott. Rendhagyó módon ugyanis szakterületül a kelet-közép-európai népek irodalmi s általában művelődési viszonyainak a vizsgálatát választotta, fejlődési párhuzamaik, illetve — esetenként — eltéréseik, sőt ellentéteik ok és okozati kapcsolódásainak feltárásával s e kapcsolódások és összefonódások elfogulatlan elemzésével. Ilyképpen az irodalomtudományi szlavisztikát soha nem foglalkozásnak, mindig hivatásnak tekintette (e felfogás hátrányos következményeivel). Különleges érdeme lett, hogy példamutató filológiai pontossággal — európai szakteknétyt is méltán kiérdemelve — foglalkozott a szlovák irodalom- és művelődéstörténet fejlődési problémáival, s következésképp, természetsszerűleg, a magyar–szlovák kapcsolatok gyakran bonyolult, többféleképp is vitatott s ezért fölöttébb tapintatos megközelítést követelő jelenségeivel. Az Akadémiai Kiadónál, 1962-ben megjelent *A szlovák irodalom története* című összefoglaló műve minden szakértő szerint sokkal több, mint csak szokványos irodalomtörténeti kézikönyv (ahogyan a címe alapján hihető lenne). Azon túl ugyanis, hogy — külföldi szerző tollából — ez a legigényesebb és legterjedelmesebb (56 ívű!) rendszerezése e nemzeti irodalomnak, a magyar–szlovák szellemi együttélés tényeinek, a kettős irodalmiság dokumentumainak is kimeríthetetlenül gazdag tárháza.

A most méltatandó posztumusz könyvnek szintén az adatbőség a legfőbb erénye. Az olvasó minduntalan új meg új kutatási eredményekre bukkan. Örvendezve fedez föl olyan tényeket, adalékokat, összefüggéseket, amelyekről esetleg volt már sejtése vagy hallomása, sőt — a tárgyalt korszakkal foglalkozó elmélyült tudományos értekezések jóvoltából — megbízható ismerete is —, s lám, mindezek pontosítása, kiegészítése, olykor meggyőző módosítása is — tételesen bizonyítva — újszerűen hat. Okkal vetődhet

föl a kérdés: olyan lényegfeltáró művek után, amilyenek például Kosáry Domokos távlatnyitó összegezése (*Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*. 1980), vagy Waldapfel József korábbi keltezésű irodalomtörténeti áttekintése (*Ötven év Buda és Pest irodalmi életéből, 1780–1830*. 1935), vagy Kósa János gondolatébresztő történelmi monográfiája (*Pest és Buda elmagyarosodása 1848-ig*. 1937), valamint részletkérdéseket tisztázó értékes tanulmányok hosszú sora, mi készíthette szerzőnket, hogy új eredmények reményével vállalkozzék a szövevényes nemzetiségi összetételű három–egy város szellemi életének bemutatására olyan fejlődési szakaszban (a 18. század végén és a 19. elején), amely túlzás nélkül minősíthető korfordulónak? Mi volt az a többlet, amelynek ígérete ily roppant erőfeszítésre serkentette? Nem kétségesen az a körülmény, hogy sokoldalúan képzett szlavistaként árnyaltabb — az elődeiétől lényegileg eltérő — szempontokat érvényesíthet, s más, eddig jószerivel ismeretlen adatokat értelmezhet, még-hozzá — hosszú, kitartó és rendszeres kutatómunka termékeként — tiszteletre méltó mennyiségben.

S mégis ..., már méltatásom elején sajnálattal, sőt fájdalommal kell megállapítanom, hogy e töméntelen adat inkább csak jelzésszerűen van jelen e most megjelent hézagpótló műben. Hézagpótló könyv — mondom s rögtön hozzá is teszem: — ennek ellenére, szerzőnk életművének jellegzetességeit figyelembe véve, e rokonszenves kötet inkább csak vázlat, mint kidolgozott tudományos mű. Amit ugyanis okkal szeretünk Sziklay korábbi tanulmányaiban és esszéiben: a filológiai pontosságú adatokra épülő következtetéseket, a belőlük levont tanulságokat s általában a távlat fölillantását, vagyis sikeres kísérletet arra, hogy a helyit az egyetemessel, az időlegest az időtlenel társítsa ..., itt — az első fejezetek kivételével — általában nélkülöznünk kell. E mű — minden (főként tényfeltáró) érdeme ellenére — inkább részletes tervezet, mint teljességi igényű befejezett alkotás. A halál a legfontosabb munkafolyamat közben kegyetlenül szakította félbe szerzőnk tevékenységét: megakadályozta őt abban, hogy vázlatát részletekbe hatolón kidolgozza, a tervezett művet — egészszé ötvözve — megalkossa.

Pedig mennyire készült rá! Az 1987-ben (halála évében), a Gondolat Kiadónál megjelent *Együttélés és többnyelvűség az irodalomban* című, minden igényt kielégítően ritka becsű tanulmánykötetének két helyén is utalt rá, hogy évek óta dolgozott egy művelődéstörténeti monográfián, „amelyet a mai fővárosunk helyén elterülő három kisvárosnak, Pestnek, Budának és Óbudának a XVIII–XIX. század fordulóján és a XIX. század elején többnyelvű kultúrájáról, illetőleg több nép együttéléséről s ennek az együttélésnek irodalmi következményeiről akar(unk) összeállítani” (214. l.), s e monográfiában „a többnyelvű lakosság egységes patriotizmusáról, majd az egységes patriotizmusból a magyar nemzeti öntudat és a nemzetiségeknek vele szemben álló nemzeti öntudatáról fog(unk) írni” (220. l.).

Azért idéztem e jelzéseket, mivel ennél pontosabban aligha lehetne megfogalmazni a szerzői szándékot, amely a jelen ismertetésem tárgyául szolgáló kötet minden fejezetét áthatja.

A *Bevezetés* címmel közölt esszé azokat az irodalmi eszményeket és ízléstüneteket mutatja be, amelyek a vizsgált korszakban a Pesten és Budán élt különböző nemzetiségű költők műveit egyaránt jellemzik; más-más nyelvi eszközökkel mondják ugyanazt ugyanúgy. Külön is rendkívüli figyelmet érdemel az a példaértékű elemzés, amelyet a

Vitkovics Mihályhoz című Berzsényi-„episztolának” szentel. A második fejezet — *Előzmények* címmel — történelmi áttekintést nyújt a Buda 1686. évi visszafoglalása utáni „infernális” állapotokról, majd e meghódított erődítmény lakható részeinek fokozatos benépesítéséről osztrák és német polgárokkal. „E telepítés politikájának s e politika kulturális következményeinek a megrajzolása elengedhetetlenül fontos feladatunk. Mindenekelőtt I. Lipótnak azt a rendelkezését kell említenünk, hogy Budára csak német származású s anyanyelvű és római katolikus vallású lakosság települhet.” (26. l.)

A könyv további fejezetei azt a mindenképp tűnődésre késztető jelenséget vizsgálják, hogy ezt a — XVII. század végén és a XVIII. elején — még zömmel német ajkú és öntudatú, majd lassanként szerb kereskedőkkel, szlovák kisiparosokkal és magyar szőlőmunkásokkal, illetve — később — helytartótanácsi és vármegyei tisztviselőkkel, egyetemi oktatókkal feltöltődő lakosságban miként alakult ki bizonyos fajta „hungarus” hazafiság, amelynek legtüzesebb — bár még mindig nem valamennyi összetevőre kiterjedő — leírását épp e könyvben olvashatjuk. Érthető hát, hogy Sziklay László posztumusz művének a legértelmesebb és legproblémásabb része *A nemzetiségek* című harmadik fejezet. S ez nyilvánvalóan a legkevésbé sem véletlen. Hiszen mindazok közt, akik a vizsgált folyamatokkal — rendszerint igen behatóan — foglalkoztak, neki különleges előnye, hogy szláv (és persze német) nyelvi ismeretei folytán eredetiben olvashatta a műveket és egyéb forrásokat, amelyekre hivatkozik.

A következő fejezetek (*Az egyetem, Az Egyetemi Nyomda* és egyéb nyomdák, *József nádor és a Széchényiek*, valamint az egyre inkább csak vázlatszerű beszámolók a tudományos és irodalmi társaságokról, az irodalmi, zenei és képzőművészeti törekvésekről ...) azokat az intézményeket ismertetik és hatásukat elemzik, amelyek a „hungarus”-tudat alakulását, majd ennek fokozatosan magyarságtudattá, illetve — egyidejűleg — magyarság elleni nemzeti(ségi) tudattá változását befolyásolták. E jellegzetesen közép-európai jelenséget — megítélésem szerint — semmi sem jellemezheti érzékletesebben, mint Berlioz 1846. évi, tomboló hangulatú pesti hangversenyének a fölidézése. Szerzőnk így helyezi történelmi távlatba e — más szempontból is nevezetes — eseményt: „A Rákóczi-indulónak ez az elementáris hatása szinte megrendítette a francia művészt. Most már megértette, mit jelent a magyar léleknek ez a vérforraló zenei remekmű, és elhatározta, hogy megismerteti egész Európával. — Tudott-e Berlioz arról, hogy Pest-Buda lakossága kereken másfél évszázaddal előbb még mereven elzárkózott Rákóczi szabadságharcától? Hogy a közönség sorai között sokan ezeknek az elzárkózóknak az unokái, dédunokái voltak? Hogy a magyar főváros lakossága ebben az időben még több nemzetiségből tevődött össze, de patriotizmusuk, a hazához való ragaszkodásuk — íme — már egy volt?” (153. l.)

Az egész kötetre érvényesen megállapítható, hogy szerzőnk (nemegyszer hiányosan hagyott) fejtegetéseit s főleg bizonyító adatait és meggyőző idézeteit olvasva minduntalan az a felismerés érlelődik bennünk, hogy itt s egyidejűleg tulajdonképp térségünk más városaiban is: Prágában, Brünbnben, Pozsonyban, Kassán, Temesvárott ... önkéntes asszimilálódás bontakozott ki. A Sziklay könyvében sorakozó érvek tömege egyértelműen bizonyítja, hogy a bécsi udvar törekvése épp ellenkező volt. Mi váltotta ki e folyamatot Közép-Európa-szerte?; mi késztette a város lakó német (meg egyéb) polgárokat, hogy előbb hungarusokká, majd magyarokká, illetve böhmischekké, majd cse-

hekké stb. váljanak? S ezzel új, napjainkig ható jelenség tűnik föl Közép-Európában: a nemzetiségi kérdés. Nincs kétségem afelől, hogy Sziklay — ha maradt volna ideje — a jól bevált összehasonlító módszer segítségével szemléltette volna e sajátos közép-európai jelenség szerteágazó összetevőit. Sőt: ismerve törekvéseit, bizton állíthatom, hogy elmélyült elemzést szentelt volna a „hungarusok” lelkiállapotának, tudatvilágának. Hiszen így, félbehagyottan is bőven ejt róla szót, főként Schedius Lajos, Schwartner Márton vagy Toldy Ferenc tevékenységét méltatva.

Mindezek alapján öröndetesnek mondható, hogy Sziklay László posztumusz műve — torzó volta ellenére is — megjelenhetett. A tanulmányozott korszak kutatói, valamint általában a közös múltunk iránt fogékonyan érdeklődő olvasók is bőven találhatnak benne eddig kevésbé érvényesített hasznos szempontokat, eszmetisztázásra alkalmas tényfeltárási kísérleteket, továbbgondolásra készítő adatközléseket. Csak bánni lehet, hogy a kiadó nem vette kellő mértékben igénybe a mindenképp illetékes lektorok (Fried István, Niederhauser Emil, Póth István) szaktudását a szöveg gondozási feladatokkal kapcsolatban is. E kritikai észrevételemet hadd szemléltessem egyetlen példával: a Kolláréval. Az 55. oldalon határozottan ígéri szerzőnk: „Ján Kollárról külön fejezet fog szólni”; e fejezet azonban — sajnos — már nem készült el. Majd a 127. oldalon újabb ígéretet olvashatunk: „Kollár viszonyulását Pest-Budához a zárófejezetünkben fogjuk részletesen kifejteni”; ilyen zárófejezetet — megint csak sajnálatosan — szintén hiába keresünk. Vagy a 133. oldalon, az egyébként tanulságosan jellemzett Székácsról szólva: „Kollárhoz fűződő viszonyáról még majd részletesen beszámolunk” ... A jelen bírálat írója bizvást hihetõn nincs egyedül annak fájlalásában, hogy nem készülhetett el a Kollár pesti közéleti tevékenységéről, a reformkori magyar intézményekhez és személyiségekhez fűződõ ellentmondásos kapcsolatairól tervezett újabb dolgozat, amely — Sziklay szándékait ismerve — nem kétségesen méltó folytatása és kiegészítése lett volna annak a szép tanulmánynak, amely a *Szomszédainkról* című, 1974-es keltezésű kötetben olvasható *Ján Kollár magyar kapcsolatai Pesten* címmel (*Szépirodalmi Könyvkiadó*). Azért választottam példának e tervezett, de végül legfõljobb csak jegyzetekben kallódó újabb Kollár-tanulmány esetét, mivel Sziklay felismerése és másutt is kifejtett nézete szerint a Pesten mûködõ Kollár középponti szerepet játszott nemcsak a szlovák és cseh irodalmi fejlődésben, hanem a szláv népek nemzettudatának formálódásában is. Bárha akadna tanítvány, aki feldolgozná a Sziklaytól összegyűjtött Kollár-dokumentációt, természetesen — a tudományos etika alapszabálya szerint — a kezdeményező megnevezésével. (Nem ok nélkül hozom ezt itt szóba. Újabban ugyanis nem egy kutató merít tele marékka Sziklay hagyatékából, a forrás feltüntetése nélkül.)

A kiadónak — nézetem szerint — arra is ügyelnie kellett volna, hogy az olvasónak ne kelljen nélkülöznie az ilyen műveknél szinte elmaradhatatlanul fontos név- és tárgymutatót. Meg aztán: helyenként — nyilván a kézirat keletkezési körülményei folytán — rögtönözve odavetett s ezért érthetetlen mondatok zavarják az olvasás folyamatoságát. Íme egyetlen példa a sok közül: „Ennek halála után az özvegye eladta (Bagó Márton, Gyurián József), ám már 1824-ben újra ifj. Landerer Lajos vezetése alá került, s átköltözött a pesti Károly kaszánya.” (92. l.)

Remélem, hogy az itt mutatóban említett néhány kis szeplő senki kedvét nem veszi el e gazdag tartalmú könyv gondos tanulmányozásától. Hiszen a benne mérlege-

lésre kínált elemzések, értelmezések oly meggyőzők, helyenként oly ragyogók, hogy kortársaink és utódaink, akik élvezni tudják, tisztelettel hajolnak meg hat éve elhunyt pályatársunk élő emléke előtt.

Dobossy László



## **Bernhard Reitz, Hubert Zapf (eds.): British Drama in the 1980s: New Perspectives (A brit dráma a 80-as években: új perspektívák).**

CARL WINTER, Universitätsverlag. Heidelberg, 1990. 181. l.

Az azonos című, a németországi Gießenben rendezett konferencián németül és angolul elhangzó előadások javát tartalmazó könyv az Anglistik und Englischunterricht (Anglisztika és angoltanítás) sorozat 41. köteteként jelent meg. Újabb bizonyítéka annak, hogy az ottani kutatók és tanárok mennyire árnyaltan, szinte naprakészen követik az angol nyelvű irodalmakban zajló eseményeket. Izgalmas, s egyben erősen próbára tevő feladatra vállalkoztak ezúttal, hiszen köztudott, hogy az időben legközelebb álló értékeit többnyire nehéz megítélni és rendszerezni. Így aligha véletlen, hogy a figyelem koronként a 70-es évek drámáira csúszik vissza, s nem csak azért, mert azok a későbbiek hátterét vagy előzményeit képezik. A biztosabb talajról könnyebb elrugaszkodni, s természetesen az is érzékelhető, hogy a 80-as évek irodalmában kétségtelenül valamilyen egységet teremtett a konzervatív uralom ténye, hogy a két évtized drámáit a folytonosság jegyében lehet szemlélni. Vitathatatlan azonban, hogy a korábbi „dühös fiatalok” és az abszurd vonulatától már jócskán eltávolodtak.

Hubert Zapf „Plays of the Cultural Imagination. On British Drama of the Nineteen-Eighties” („A kulturális képzelet színjátékai. A nyolcvanas évek brit drámájáról”) címmel írt átfogó tanulmányt, amely eklektikus vonásai ellenére kiemelkedik a hasonlóra vállalkozók közül. Tanulságos az az észrevétele például, hogy a mai brit drámában a korábban szétartó politikus és kísérletező irányok jelentős közeledést, sőt összekapcsolódást mutatnak. A posztmodern, öntükrokozó formavilág és politikai érzékenység fognak itt kezdet, Harold Pinter, Caryl Churchill, Louise Page, Peter Nichols és Nigel Williams egyes műveiben termékeny és szerencsés módon. A politikai tartalom többnyire sajátos felfogású, mint például az egyéniség érvényesítésének veszélyeztetettsége az „absztrakt társadalom” érdekében, ahol a közvetlen tapasztalatszerzést felváltotta az elvonatkoztatásokból építkező másodlagos valóság kényszerpályája. A személytelen, következtetésképp drámaiatlan élet talajából aligha nőhet ki hagyományos színdarab. A valóság „elvesztése” egyfelől esztétikai pluralizmust von maga után, valóság helyett a valóság különböző értelmezéseinek ábrázolását, másfelől az írók bizonyos védekezési stratégiáját, amely abban nyilvánul meg elsősorban, hogy nagyobb hangsúlyt kapnak a színház és a nézővel folytatott párbeszéd szemiotikai és kommunikatív összetevői. (47. l.)

A tanulmányok következő csoportja egy-egy téma vagy irányzat jelenlétével és sajátosságaival foglalkozik a közelmúlt brit drámájának egészén belül. Andreas Höfele „The Writer on Stage. Some Contemporary British Plays about Authors” („Író a színpadon. Írókról szóló mai brit drámák”) címmel jól körülhatárolható, igen érdekes területet von vizsgálat alá. Az ide sorolható színdarabok sokaságát azzal magyarázza, hogy az ismeretelméleti bizonytalanság kifejezésének újabb változatait tudják bennük szerzőik nyújtani. (83. l.) Néhány mondattal jellemzett példái között szerepelnek Edward

Bond nálunk is jól ismert *Bingo (Fej vagy írás)* és *The Fool (A bolond)* című művei, valamint Tom Stoppard *Travesties*-je (*Travesztiák*), szintén a hetvenes évekből, amelyben James Joyce, Tristan Tzara és V. I. Lenin irodalmi nézetei keresztezik egymást. Michael Hastings *Tom and Viv*-je (*Tom és Viv*, 1984) pedig T. S. Eliot házasságának kudarcát kutatva egyben az *Átokföldje* egyfajta olvasata is, ahogyan Andreas Höfele látja. A tanulmány sajnos az egyes művek szempontjából keveset ad, elméleti megállapításai pedig mellé megy a témának, amikor a korábbi idők művészregényeit is bevonja gondolatkörébe. Alapvetően nem helytelenül, de a túl messziről indítás nem hagy elég teret a mai, szintén írók vagy művészek életrajzához nyúló regényekkel történő összevetésre. A konklúzió szerint a témához tartozó brit drámákban az alkotó már korántsem az az istenhez hasonló lény, akinek a romantika vagy a modernizmus láttatta, hanem a történelem kérlelhetlenségének alávetett ember megszemélyesítője. A rekonstrukció dekonstrukciót eredményezhet; itt azonban megáll a tanulmány, s az olvasóra bízva a fölvetettek végiggondolását. Nyitva maradó kérdés az is, hogy a művészekről szóló drámák mennyi érintkezést mutatnak a mai irodalom öntükröző tendenciáival.

Az egyes írók pályaképével foglalkozó tanulmányok között Rolf Eichler „Caryl Churchill's Theater: Das Unbehagen an der Geschlechterdifferenz” („Caryl Churchill színháza: kényelmetlen érzés a nemek közötti különbség miatt”) című munkáját érdemes közelebből szemügyre vennünk. A radikális Edward Bond, Howard Brenton és David Hare kortársaként a feminista Caryl Churchill a hatvanas évek vége óta írja egyre merészebben kísérletező drámáit. Fő kérdésköre nemiség és hatalom összefüggése, a nemi szerepek mesterkéltisége. Nagy sikerű, *Cloud Nine (A hetedik menyország)*, 1978) című darabját a Joint Stock Theatre Group tagjaival együtt alakította, a próbák közben is változtatta. A mű végén a középkorú Betty és fiatalabb énjét az első felvonásban játszó férfialak összelelekezik, egyesül. Az androgün téma túlhangsúlyozása nélkül itt Churchill nemcsak hatásos befejezést nyújt, mint ahogy a tanulmány szerzője sugallja, hanem azt tárja a néző elé, hogy a nemi szerep értelme az életben az emberi teljesség megvalósítása. A férfi és női szerepek merev szétválasztása elleni dramaturgiai harcban Churchill minden elképzelhető technikai eszközt bevet, a merész időugrásoktól az akcserékig. *Top Girls (Osztályelső lányok)*, 1982) című darabja a női azonosság hagyományos felfogásának dekonstrukcióját célozva már az időbeli előrehaladást is elveti.

Végül egy-egy művet elemző tanulmányok között válogathatunk. „Irish vs. English: Brian Friel's *Making History*” („Ír kontra angol: Brian Friel: *Történelemcsinálása*”) címmel Werner Huber egy olyan drámáról ír, amely észak-írországi fogantatású és a szerzőtől nálunk is megjelent *Translations (Helynevek)*, 1980) után, 1988-ban, ismét az angol-ír viszony paraszába nyúl. A *Történelemcsinálás* központi alakja az angol nevetetésű, de ír származású Hugh O'Neill, aki I. Erzsébet uralkodásának végén egy angol-ellenes ír felkelést vezetett. A dráma a felszín mögött azonban jóval általánosabb kérdések nyomába indul, és pedig a történelem rögzítésének, értelmezésének és újraértelmezésének szövevényeibe. Nem véletlen, hogy egy észak-ír szerző tollából született ilyen mű, hazájában ugyanis ugyanazokat az eseményeket feltűnően másképp szemlélik a különböző politikai táborok. Hugh O'Neill története ürügyén Friel bemutatja, hogy amit történelemnek ismerünk, sok szubjektív elemet, magyarázatot is tartalmaz. Az időnként köpönyegforgató, majd száműzött O'Neillből hőst csinált a nemzeti érdekeket szem-



mel tartó história. A drámán végigfut a történetírás elveiről szóló vita, a történelem mellett így annak szemlélete válik témává. Az önreflexió jelleget Friel azzal erősíti, hogy a műben is megvalósítja a történelem átköltését, amikor O'Neill életének egyes tényeit a mű igényeinek megfelelően, tudatosan megváltoztatja. Drámába foglalt történelmi fikciója történelmi fikcióról szól, melyben a valóság megírásáért protestáló O'Neill alakja is jórészt a képzelet terméke.

Werner Huber fontosnak tartja megemlíteni, hogy Friel műve egy sajátos kulturális közegben született. Először az észak-írországi Derryben létrehozott Field Day Theatre mutatta be, amely ma jelentős centruma a hatvanas évektől egyre jobban megélénkülő drámaírásnak és színházi életnek. Ez a fellendülés, nevezhetjük az ír dráma második reneszánszának is, rokon a kulturális pluralizmus gondolata köré szerveződő törekvésekkel. A tartós válság leküzdésére, az újfajta társadalmi megegyezés előmozdítására az észak-ír szellemi életben és színházban már megindult egy sokat ígérő folyamat. Friel *Történelemcsinálása* a ködösítés, megmerevítő, ferdítő történelemfelfogás és múlt-rahivatkozások csapdáira hívja fel a figyelmet.

A kötet egésze számos értékes adatot és szempontot nyújtó, viszont természeténél fogva egyenetlen, mozaikszerű olvasmány. Hiányaival ugyanakkor ösztönöz és felhív a további tájékozódásra, a mai brit dráma területeinek mélyebb vizsgálatára. Egyes részeivel pedig a posztmodern dráma nemzetközi kutatásához is adalékokkal szolgál.

Kurdi Mária



## **D. Makszimov:**

### **Rúszkije poety nacsala veka [A századelő orosz költői]**

Leningrád, 1986. 404. l.

A fenti kötetben szereplő, 1968 és 1984 között keletkezett öt írás szerzője, Dmitrij Makszimov professzor már nincs közöttünk. Könyve megjelenése után egy évvel távozott, értékes köteteket és cikkeket hagyva hátra az orosz irodalom tanulmányozói és kedvelői számára. A Carszkoje Szelo-i születésű Makszimov 1930-tól publikált. Tanulmányaiban elsősorban legkedveltebb témájával, az orosz szimbolizmussal kapcsolatos kérdéseket dolgozott ki. E korszaknak nemcsak egyik első kutatója, hanem tanúja is volt: találkozhatott olyan személyiségekkel, mint Belij, Paszternak és Ahmatova. A szimbolizmus kutatását akkor sem adta fel, amikor az nehézségekbe ütközött és publikálását a cenzúra gátolta. Intenzív és extenzív vizsgálati módszert egyaránt alkalmazó tudományos munkái nagy gondolati telítettségükkel és metaforikus, szélesen áradó nyelvezetükkel tűnnek ki. Sajátosságuk az is, hogy Makszimov a szempontok rendkívül széles körét veti fel, mielőtt a hangsúlyt kitenné; a „végső igazság” egymást látszólag relativizáló állításokból alakul ki. Lírai hangvétele, plasztikus, közérthető nyelvezete írásait szélesebb olvasóközönség számára is élvezetessé teszi.

A kötet első és legterjedelmesebb tanulmányában — valójában az 1969-ben megjelent Brjusov-monográfia átdolgozott változatában (Brjusov. Költészete és irodalmi-esztétikai nézetei) — a szerző Brjusov irodalomtörténeti helyéről szólva leszögezi: mint az orosz szimbolista mozgalom vezetője és az orosz költészet formanyelvének megújítója, Brjusov vitathatatlanul a századelő jelentős költője. Makszimov felidézi azt a történelmi közeget és irodalomtörténeti korszakot, valamint családi hátteret, amelyben Brjusov személyisége és világnézete kialakult. Kiemeli a fiatal Brjusov képességét élete tudatos alakítására és voluntarisztikus beállítottságát, elkötelezettségét a „könyörtelen hívás” követésére.

Brjusov költészetének irodalmi gyökereit kutatva a szerző kiemeli Fet, Heine, E. A. Poe, Verlaine és Mallarmé jelentőségét, kortársai közül pedig Balmont hatását. Az új költői iskoláról (amelynek 1892-től szervezője), annak célkitűzéseiről vallott nézetei Leibniz és Schopenhauer hatását mutatják: a műalkotás forrása és középpontja az alkotó személyisége („A világ az én képzetem”). Jellegzetes vonása Brjusov verseinek már ekkor is a közvetlen líraiság bizonyos mértékű háttérbe szorulása a költői téma programszerű, racionalisztikus megfogalmazása, a költői világ tudatos teremtése mögött.

Brjusov korai verseinek fő tematikai vonulatához tartozik a nagyvárosi „szörnyű világ” („strašnyj mir”, Brjusov nyomán később Blok egyik központi, mitikussá növelt témája), a groteszk vagy fantasztikus jelenségek, a szerelem erotikus oldalának ábrázolása. A szerző kitér Brjusov kísérletező verselési és rímtechnikájára. Az 1900-as évek költészetét tárgyaló részhez Brjusov szellemi és költői válságának, a szélsőséges dekadencia útvesztőjének bemutatásával tér át, amely válságból a brjusovi konstruktív racionalizmus és akarat talált kiutat.

A szimbolisták első nemzedékéhez tartozó Brjusov — költő, literátor és szervező egy személyben — különleges tehetséggel vezette a szimbolisták harcát a velük szembenálló irodalmi irányzatokkal, szenvedélyesen szállt síkra a művészet autonómiájáért. A szimbolizmus manifesztumának tekintett, 1904–05-ben publikált cikkeiben — korábbi, tisztán szubjektív-individualisztikus nézeteitől eltávolodva — a művészet lényegét úgy határozza meg, mint az emberi lét mélyén nyugvó „titkok” logikai úton felfoghatatlan intuitív megragadását.

Blokkal ellentétben Brjusov önnön költői fejlődésútját nem valamiféle vezérmotívum köré építette: voluntarista kísérletező kedve szüntelenül a költői megújulás felé űzte, és az új nevében a megelőző fejlődésszakaszokat megtagadta. Érett versei hatalmas történelmi és kultúrtörténeti élményanyaggal tűnnek ki, és a legkülönbözőbb — részben addig ismeretlen — költői formákban öltönek testet.

Brjusov rendkívüli alkotói energiájából versein kívül drámák és epikai művek egész sora született. Iskolát teremtett széles körű fordítói tevékenységével is. Jelentőset alkotott mint irodalomtörténész és műkritikus (többek között Baratinszkij, Tyutcssev és Fet újrafelfedezője) és mint Puskin-kutató. Széles körű, nagy kultúráról és tudásról árulkodó publicisztikai tevékenységet folytatott, az irodalomkritikán belül elsősorban a filozofikus esszé műfaját művelte.

Bár D. Makszimov nem ért egyet a költő Cvetajeva és a kritikus Ajhenvald nézetével, akik bírálták Brjusov költészetének konstruktív, racionalisztikus jellegét a romantikus hagyományra épülő közvetlen, „médiamszerű”, „zenei” líraiság nevében, — elismeri, hogy Brjusov költészete lírai kifejezőerő és élményszerűség tekintetében nem mérhető Blok lírájához. Óriási hatása (amelyről a fiatal Blok lelkesült vallomásai, Belij és V. Ivanov elismerő megnyilatkozásai is tanúskodnak) más forrásokból ered. A szimbolizmus ezoterikus jellegétől a századfordulón eltávolodó és az orosz klasszikusok (különösen Puskin) felé forduló Brjusov költészete átalakul: a tárgyak leíró rögzítése helyett a tárgyak szubjektív érzékelésének plasztikus lírájává válik. Impresszionista jellegénél fogva Brjusov költészete közeli rokonságot mutat pályatársaiéval, élesen eltér viszont racionalista beállítottsága és a konstruktív-logikai elem jelenléte miatt a szimbolista poétika alapelveitől. Sajátos az ebből eredő — és a következő, poszt-szimbolista költői nemzedék „szókultuszától” erősen különböző — brjuszovi vonzódás a konstruktívan kibontott költői témához, amelyet (gyakran már a verscímbe előrevetítve) intellektuálisan és képileg maximálisan kimerített, s ami verseinek gyakran elbeszélő jelleget kölcsönzött. Brjusov nem ismerte el kötelezőnek a szimbolista teoretikusok (V. Ivanov, A. Belij) normatív elveit a szimbólum irracionális gyökeréről és univerzális jellegéről; „empirikus szimbólumok” kis számban, „konstruktív szimbólumok” pedig főképp allegorikus formában fordulnak elő verseiben. A versek a szimbolizmusra jellemzően ciklusokba, illetve sajátosan brjuszovi módon műfajok szerint rendeződnek el.

Brjusov viszonyulása a környező valósághoz az 1900-as években kettős: elvont ellenérzését a filiszterséggel szemben háttérbe szorítja a valóság esztétikai újratemtésének programja, az empirizmust pedig kiszorítja az impresszionista-irracionalista látásmód. Ez kifejeződik egyrészt metaforáiban, másrészt stílusának perifrasztikus és archaizáló jellegében. Verselése a kezdeti, a hangsúlyos verselés terén bevezetett szabadabb újítások után szigorú szillabo-tonikus jelleget vesz fel. A bloki líra zenei

természetével szemben Brjusov versei inkább deklamatív jellegűek, a gondolat és a verssor energiája gyakran aforisztikus verszárlatban jut kifejezésre.

A monográfia következő részének („A költői tartalom”) első témája a brjusovi lírai hős tipológiai meghatározása. A brjusovi „objektívált hősök”, a maszkok és az alteregók szélsőséges sokszínűsége mellett a lírai én viszonya kora valóságához két alaptendenciában összegezhető. Egyrészt közel engedi magához az élet sötét, végzetes erőit. Másrészt, ellenkezőleg — főképp az érett kori versekben —, az élet igenlése jellemző rá. Az idealizált-heroizált lírai én meghatározó vonása emellett az állandó, céltudatos törekvés mind újabb magatartásmodellek felé.

Makszimov szerint Brjusov költészetének leginkább úttörő jelentőségű és legnagyobb hatású rétegét az urbanisztikus tematikai vonulat alkotja. Brjusov nem specifikusan Pétervárt, hanem egy meghatározatlan várost, a „modern nagyvárost” ábrázolja hol impresszionista, hol mitologizáló módon. A szimbolistákkal ellentétben Brjusov viszonya a városhoz bonyolultabb, mint a szeretet vagy a tagadás alternatívája. Számára a város a szépség és az erő, de a halál, a rabság és a romlottság megtestesítője is, amelyet a mindig megújhódó, vad természet fog elpusztítani. A brjusovi katasztrofizmus másrészt a közelgő forradalom előérzetéhez kötődik.

Brjusov szerelmi költészete a századelő testiséget felszabadító mozgalmából eredeztethető. Központi témája a szenvedély, amely Brjusovnak — saját vallomása szerint — az életben nem adatott meg, de műveiben beteljesülhetett. E versek gyakran játszódnak mitológiai, kultikus vagy udvari környezetben. A harmonikus szerelem mellett megjelenik az érzéki sóvárgás, a szerelem mint az örök gyötrellem és viszály forrása. A nőalakok elvesztik egyéni vonásaikat és csak mint az általánosított „nőiség” kifejezői jutnak szerephez. A felfokozott szenvedély azonban korántsem mindig válik uralkodóvá Brjusov verseiben — számos vers a heroikus akarat és a kötelesség győzelmét énekli meg a pusztító szenvedély felett.

Röviden érinti Makszimov a kevésbé jelentős természetverseket és Brjusov érdeklődését a tájhoz fűződő történelmi és mitológiai asszociációk iránt.

Brjusov egy konzervatív világszemlélettől jutott el az 1905-ös forradalom elfogadásáig. Forradalmi pátoszában (*Szovremennosztj* c. ciklus) még a kultúra pusztulása árán is síkraszáll az emberiség megújulásáért. A pusztulás víziója a szabadság, egyenlőség, testvériség megálmodott országának képével váltakozik. Brjusov forradalmi verseinek sajátossága a mitológiai és történelmi alakok sokaságának felvonultatása és a monumentális, ünnepélyes jelleg.

A szerzőnek Brjusov két nagy történelmi regényéről („Tüzes angyal”, „A győzelem oltára”) szóló elemzéséből kiemelhető az előbbi líraiságával szemben „A győzelem oltára” c. regény objektivitása és korhűsége, aprólékos leírásokban és idézetekben való gazdagsága. Témája a kultúrák váltásának katasztrofizmusa. Brjusov verseiből ezzel szemben (különösen 1910-től) a kultúrák közötti genetikai kapcsolat és progresszív egymásra következés gondolata olvasható ki.

Brjusov eszmei és esztétikai koncepciója 1905–1906 táján megváltozik. Lezárnak tekinti a dekadencia korszakát saját életművén belül is. René Ghil és Potyebnya pozitivistá elméletei felé fordul. A művészet alapja szerinte a valóság, célja a világ megismerése, jövőjét a realizmus és az idealizmus szintézisében látja. Az 1910-ben

kezdődő irodalmi vitában a „klaristák” oldalára állt, tagadva a szimbolizmus teurgikus jellegét. A szimbolizmus új fejlődési iránya a „neorealizmus” felé Brjusov költészetén is nyomot hagyott. Lírájában azonban jelentősebb az a tendencia, amely az akmeizmus felé mutat, jellemezhet kapcsolata az őt nagyrabecsülő akmeistákkal nem tartott sokáig.

Brjusov utolsó felfelé ívelő költői korszakára a nyugodtabb, kiegyensúlyozottabb hangvétel és az empirikus realizmus felé fordulás jellemző. Ezt követően (a *Sem' cvetov radugi* c. kötettől kezdve) alkotóereje alábbhagy, verseiben egyre szaporodnak a saját és az orosz költészetből vett reminiscenciák.

Valerij Brjusov el tudta kerülni azt a tragikus meghasonlást, amely sok pályatársa osztályrésze lett az októberi forradalom idején. A háború vége felé felismerte annak embertelenségét és felemelte szavát ellene.

Brjusov késői korszakának vívmánya „tudományos költészetének” kiteljesedése. „Kozmikus tudásszomjáról” és nagy tájékozottságáról árulkodó verseinek érdeme a szinkretikus tudományos-költői gondolkodás újratemtésének kísérlete. E versciklusban különösen kitűnik Brjusov törekvése a költői nyelv megújítására nemcsak szemantikailag, hanem szintaktikailag is.

A kötet második tanulmányában (A mítoszteremtő elvről Blok lírájában. Előzetes megjegyzések) Makszimov elsőként fogalmi kérdést érint. Szerinte mítosz és mitológia sok szerzőnél olyan tág értelemben fordul elő, hogy már-már magával a szépírói művészettel esik egybe. Nem tagadva a mitológiai tudatra és struktúrákra való orientáció hagyományát (Wagnertől kezdve egészen Bulgakovig, de már esetenként a klasszikus európai irodalomban is), Makszimov élesebb határvonalat húz a mitologikus és a tipikus közé.

Az orosz szimbolizmusban elemi erővel jelentkezett a mitologizálás szükséglete mind az irodalmi művekben, mind alkotóik életvitelében. A kérdéskör legjelentősebb teoretikusa, Vjacseszlav Ivanov egyenesen a modern művészet fő feladataként jelölte meg az átlépést a szimbólumtól a mítoszhoz. A fiatal Blok gondolatai mítoszlól, mitológiáról és a hozzájuk kapcsolódó „örök nőiségről” megjelennek naplóbejegyzéseiben (főként 1902-ben), a „mitológiai anamnézis” formálja verseit. Szimbolista társaival rokonítja Blokot érdeklődése a mágikus folklór iránt.

A mitologikus gondolkodás megnyilvánulásai Blok művészetében a szerző szerint a következők: 1) kategóriák és koncepciók az ősi mitológiákból, vallásokból, filozófiákból és népköltészetből (Sophia, a démonizmus, az ontológiai értelemben használt zenefogalom), 2) az ókori görög, egyiptomi, skandináv-germán és evangéliumi mitológia alakjai, legfőképpen Krisztus, 3) népköltészeti alakok, 4) történelmi személyiségeknek (Nagy Péter) és a kultúra képviselőinek (Kant) mitologizált alakjai, 5) az újabb kori irodalomból és művészetből vett és 6) Blok által teremtett szüzsék és alakok.

A Blokra mint fiatal költőre legjellemzőbb mítosz (az örök nőiség) forrása Platon és V. Szolovjov művei mellett romantikus szerelme Ljubov Dmitrijevna iránt. Blok saját mítosztértelmezésének két irányát nevezi meg a szerző: a fiataalkori apokaliptikus és a későbbi racionalizáló megközelítést.

Mi is a bloki mítosz jellegzetessége? Mélyrétegei egészen az óind kultúráig nyúlnak vissza; különös fontosságú eleme az első Blok-kötetet meghatározó lovagi rituálé. A Szépséges Hölgy alakja egyaránt kötődik Asztartéhoz és Aphroditéhez, Athénéhez

és Eroszhoz, a bibliai Sophiához és Szűz Máriához vagy az „égi Jeruzsálem” álmához. A „nőiség elve” Blokot rokonítja a 19. századi orosz költészeten kívül Schellinggel és a német romantikával, Goethével, Dantével és a reneszánszsal, a trubadúrokkal és a minnesängerekkel. Ez a mitológéma, átalakulva bár, de Blok későbbi művészetében is tovább él.

A kötet másik nagy tanulmánya (Andrej Belij *Pétervár* c. regény-poémájáról. A katarzis kérdéséhez) a *Pétervár* recepciótörténetével kezdődik. A túlnyomórészt elismerő fogadtatás egységes volt a regény elemi erejű lidérces hatásának hangsúlyozásában. Ha a „nagy irodalom” elmaradhatatlan sajátossága a katartikus hatás — kérdezi Makszimov —, akkor nem kell-e ezt olyan művekben is keresnünk, amelyekben a negatív tartalom van túlsúlyban?

A szerző mindenekelőtt kitér a katarzis fogalmára, és megállapítja: a szépirodalomban a katarzis elválaszthatatlan a műtől mint egésztől, és eredhet a tartalomból vagy a kifejezésből egyaránt. A katarzis kettős természetű: a mű végére jellemző „eredmény”, „megoldás”, de egyszersmind folyamat, a mű egyes momentumaiban megvalósuló megtisztulás.

A szimbolizmus és az azt közvetlenül megelőző időszak irodalma szélesebb értelemben használja a katarzis fogalmát; említhetők Blok vizsgálódásai egyes konkrét művek kapcsán, de mindenkinél többen foglalkozott vele V. Ivanov. Belij a katarzis legfőbb forrását a zenében találta meg, ahogyan verseiben és szimfóniáiban is a zeneiség, a dallamosság a katartikus hatás fő tényezője.

A szerző meggyőződése szerint a *Pétervár* c. regényben jelen van (ha a 19. század irodalmához képest kevésbé erőteljesen is) a katartikus hatás. Ennek alábbi hordozóit vizsgálja:

1) a líraiság, ezen belül a) különösképp a ritmizált és metrizált szöveg (pl. a vezérmotívumok, ismétlések, párhuzamok szerepe), b) fonetikai sajátosságok, c) az egyes szövegrészek ismétlődései. A szerző nem ért egyet M. M. Girsman-nal, aki negatívan ítéli meg a szöveget szerinte megkettőző metrikát: Makszimov szerint épp ez teszi látszatszerűvé a régi világ pusztulását, irreálissá annak félelmet keltő hatását.

2) A regény hasonló hatású stilisztikai jellegzetessége: az intellektualizmus és a szójátékok-tréfák kettőssége; a népköltéssel rokon kicsinyítő képzős szavak;

3) a harmóniát teremtő, esetenként katartikus hatású Puskin-idézetek a fejezetek mottóiként és másutt;

4) más versidézetek, stilizációk, amelyek a kaotikus, gonosz erővel szemben a művészet felszabadító hatását jelentik;

5) a lírai kitérők, bennük a hősök sorsának alakulásával együtt változó természeti képek („lelki-szellemi meteorológia”) — ezekben rejlenek az elbeszélés „felderülésének”, „kivilágosodásának” ritka lehetőségei és leginkább katartikus hatása.

6) Oroszország sorsa Belijnél a történelem körforgásának törvénye szerint értelmezhető, ami a törvény legyőzhetőségének reményével párosul. Oroszország szellemi megújulását Belij nemzeti talajon képzelte, az emberiség újjászületését pedig az egyes ember szellemi megújulásaként, amelynek megtestesítője a *Pétervár*-ban Krisztus. A regényben Krisztus sokféle alakban jelenik meg a szereplők előtt, mindannyiszor katartikus hatást téve rájuk.

7) Ha az előzőeknél kevésbé is, katartikus hatásúak a főhősök élményei és alakjai. (Bár ők Belij értelmezésében csak a képzelet szüleményei, alakjuk mégis realisztikus, történelmileg tipizált, ugyanakkor allegorikus és szimbolikus.) Az idősebb Ableuhov két jelentben is képesnek bizonyul a jóra. Fia útja a megtisztuláshoz — mint Raszkolnyikov esetében — a szenvedésen át vezet. Nyikolaj Ableuhov szenvedésében Krisztushoz hasonlít, s J. Elsworthtal szemben Makszimov tagadja ennek esetleges parodisztikus jellegét. Az 1905-ben játszódó, de a forradalmat csak periférikusan érintő regény forradalmár alakjában, Dudkinban az a katartikus momentum, hogy képes ellenállni az ördögi hatalomnak. Pillanatnyi átváltozása Krisztussá és vele való találkozásai ellenére azonban inkább kötődik a *Bronzlovas* szférájához: a hatalom, a történeti szükségszerűség, a kíméletlenség jelképéhez.

8) Belij akkori történelemfelfogásának következtében nem lehet katartikus a regény témája és szüzséje; hiányzik belőle a katarzis két leggyakoribb előfeltétele is: a tragédia, valamint a nevetés a konfliktus megoldása során. Ennek ellenére vitathatatlan a katasztrófa morális jelentősége a két Ableuhov számára. Potenciális katarzis jellemzi a regény tematikus és stilisztikai ellenpontját képező epilógust, amelyben kifejeződik Belij hite Oroszország megújulásában. Őt magát is foglalkoztatta a Nyikolaj Ableuhov vidéki letelepedésében kifejeződő eltávozás, félrevonulás problematikája. A szerző vizsgálja a hős új életének a regényben fellelhető csírait, és a további szellemi fejlődéséről árulkodó említést Szkovorodáról, a felvilágosodáskorabeli panteistáról, aki iránt Belij is érdeklődött egy ideig.

A *Pétervár* túlnótlóan sötét tónusát az olvasók és kritikusok mellett maga Belij is fájlalta, és a trilógia tervezett harmadik regényében készült pozitív hitvallását megírni. Bár a terv, írja Makszimov, komolyan foglalkoztatta, az újabb regény megszületésének nem kedvezett sem Belij belső alkata, sem az őt körülvevő valóság. Így a katarzis valódi lehetősége nem jött létre.

Makszimov könyvének befejező része két visszaemlékezést foglal magában: Andrej Belijről és Anna Ahmatováról. A Belijnél negyedszázaddal fiatalabb Makszimov egykori töredékes feljegyzései csak kis hányadát képezik az itt közölt anyagnak, túlnyomórészt emlékeire, illetve néhol a kortársak beszámolóira támaszkodik.

A szerző első szellemi találkozása Belijjel a *Kotik Letaev* c. regényének olvasása volt. E regénynek és Blok verseinek döntő szerepe volt a szimbolizmus felé fordulásában. Szemtől szemben 1921-ben látta először egy, a *Pétervár*-t elemző előadáson Petrográdban. Az orosz szellemi életben választóvonalat jelentő eseményt, Blok halálát követő ünnepélyes búcsúztatón vált Belij a szerző számára jelenséggé, amint szónoki, pátoszszal teli előadásában méltatta Blok költészetének maximalizmusát. A szerző jelen volt Belijnek egy későbbi előadásán is, amelyre Belij berlini élményei és a feleségétől való elválás nyomta rá bélyegét.

Közbevetőleg a szerző beszámol a szimbolizmust kutató munkája kezdeteiről, beszélgetéseiről a „Veszy” c. folyóirat egykori közreműködőivel. Ennek kapcsán jutott el Andrej Belijhez is. Részletesen leírja a költő szerény, Moszkva melletti lakhelyét, ahol fogadta. Itt csak hivatkozik Belijnek a szűkebb témával kapcsolatos válaszáira, sokkal inkább a szimbolizmusról szóló beszélgetésük részleteivel és saját benyomásaival foglalkozik. A Belij részéről monológyszerű, de a partnert szüntelenül respektáló beszél-



getésben szó esett Belijnek Steiner filozófiájához való hűségéről, az alkotáshoz szükséges elkülönülésről, a morálról, színi előadásokról, gondolkodókról és az orosz falu helyzetéről.

A kötet líraisága abban a részben tetőzik, ahol a szerző a találkozást követő gondolatait és érzéseit idézi fel: szomorúságát e nagy tehetség elhallgatása és elidegenülése miatt, tiszteletét rendkívüli személyisége iránt és együttérzését a tragikus sorsú emberrel.

A könyv utolsó írását a szerző Anna Ahmatova alakjának szentelte. Előzőleg kitért a húszas évek versolvasó diákságának ízlésvilágára, Brjusov, Blok és Ahmatova költészetéhez való viszonyára.

A gyermekkorát szintén Carszkoje Szelóban eltöltött Ahmatovával a szerző először 1936-ban találkozott, ezután egészen Ahmatova haláláig kapcsolatban voltak egymással. Az olvasó előtt kibontakozik a költőnő fegyelmezett és udvarias, szívélyes és természetes alakja. Szó esik beszédmódjáról, emlékezőtehetségéről, olvasottságáról és az általa nagyrabecsült írókról; emberiességéről és elvszerűségéről, segítőkész és adakozó, mindenkiben a jót kereső és értékelő lényéről, őszinte és hűséges barátságairól, de kíméletlen megnyilatkozásairól is azokkal a személyekkel kapcsolatban, akik nem feleltek meg morális vagy művészi elvárásainak.

Nem marad ki az írásból a költő Ahmatova alakja és a szerző viszonya költészetéhez. Ahmatova szívesen olvasta fel új verseit ismerőseinek, és meghallgatta azok észrevételeit. Makszimov összehasonlíttja Ahmatova korai, aforisztikus és késői, kettős arculatú költészetét, amelyben egyszerre van jelen a törekvés a történetiségre és a közeledés a szimbolizmushoz. Ahmatova késői költészetében a harmónia és a szépség győzedelmeskedik, bár jelen vannak benne tragikus motívumok is, amelyek mind egyéni, mind népe sorsát tükrözik; háborús versei Makszimov szerint e korszak csúcspontjait jelentik.

A hitelesség kedvéért a szerző felidézi Ahmatova emberi gyengéit is: túlzott büszkeségét, elismerésre való vágyát, vetélkedését költőtársaival. Feleleveníti Ahmatova — nem mindig pozitív — megnyilatkozásait Mandelstamról, Blokról, Paszternakról és Cvetajeváról. De e szubjektív, féltékenységtől sem mentes ítéletek és megjegyzések — vallja a szerző — jelentőségüket veszítik, helyesbítettnek Ahmatova önmaga kritikus értékelését is magukban rejtő, valódi költői és emberi nagyságról tanúskodó művei olvastán.

Ahmatova irodalmi nézeteiről és ízléséről szóló terjedelmesebb feljegyzéseit a szerző két másik írásában tette közzé (*Ahmatova o Bloke, Poema bez geroja*).

Makszimov könyvének magyar vonatkozása is van. A kötetben szereplő tanulmányok egy része először magyar szakfolyóiratokban látott napvilágot, másik része pedig az első publikálás után rövidesen magyar fordításban is megjelent.

Gyöngyösi Mária



## Françoise Gadet: Le français ordinaire

Paris, Armand Colin 1989. 192. l.

Bevallom, a francia nyelvészeti szakirodalomban szokatlan jelző („A közönséges francia nyelv”) miatt vettem meg Gadet húsz év szociolingvisztikai kutatásait összefoglaló, egyetemisták számára készült tankönyvét. A rendhagyó címet nyilván a szerzőnek az a szándéka indokolja, hogy elkerülje az ideológiailag túlsúlyos „français populaire” avagy „français avancé” terminusokat, amikor a köznap, beszélt vagy frott nyelvhasználatot választja vizsgálódása tárgyául.

A mű alap gondolata az, hogy a francia nyelv heterogén rendszerének megértéséhez túl kell lépni a kizárólag a norma biztosította homogenitáson. Az első részben a szerző a kérdésfelvetés szintjén tekinti át szociolingvisztika és grammatika kereszteződési pontjainak leglényegesebb kérdéseit: van-e s milyen összefüggés a beszélő társadalmi meghatározottsága és beszédműve között; tökéletesen azonos beszédhelyzet fennállta esetén ugyanazon beszélő miért variálja a megnyilatkozásait; azaz milyen nyelvi és nyelven kívüli tényezők húzódnak meg a megnyilatkozások heterogén jellege mögött. A továbbiakban utalásszerűen ismerteti a nyelvi heterogenitásról számot adni kívánó nyelvemlékeket, kezdve Henri Frei finalista-funkcionalista, a „hibákat” a nyelvi rendszer „szükségeiteinek” kielégítésével, azaz strukturális indokokkal magyarázó megközelítésétől a labovi kovariacionista és mikronyelvi elméletig, hogy azután feltegye a kérdést: „A homogén nyelv-felfogást egy változó és állandó övezetek kombinációjából álló nyelv-felfogásnak kell-e felváltania?” (26. l.). A nyelvészeti elemzés tárgya a szabvány jelenségek esetében lehet az intuíción alapuló, a nem szabványok esetében viszont csakis lejegyzett korpuszokon alapulhat, s minthogy a modern francia nyelvet a természetes nyelvfejlődés és a mesterséges beavatkozások következtében létrejött ingatag egyensúly jellemzi, olyan „szupra-rendszert” kellene találni, mely mindkét típust lefedi, s be kellene bizonyítani, hogy az utóbbiak sokszor csak az előbbiek alkalmazási körének kiterjesztései. Gadet kiemelten foglalkozik a korpuszok értési-lejegyzési problémáival, öt egymást kiegészítő, a hűség-olvashatóság kettős követelményének különböző mértékben eleget tévő, a tanulmányozandó nyelvi tények függvényében kialakított lejegyzési módozatot ismertet. Hangsúlyozza, hogy az élőbeszéd értés-hallás-lejegyzésnek lényegbevágó kihatásai lehetnek a hangtani-mondattani kérdések értelmezésére, s hogy a hallási folyamatot a fiziológiai természetű nehézségek mellett szociolingvisztikai jellegű előfeltevések-előítéletek is nehezítik.

A szociolingvisztika kiváltságos kutatási területe: a fonológia, ahol viszonylag magas gyakoriságuk miatt könnyedén tanulmányozhatók a fonológiai variánsok, melyek „jó” variánsnak minősülnek, hiszen kicsúsznak a beszélők tudatos ellenőrzése alól és jelentésváltozással nem járnak. A könyv második részében a nyelvnek ezt a legközvetlenebbül „osztályba soroló” szintjét veszi nagytípus alá Gadet: a francia magánhangzókra és mássalhangzókra minimális és maximális fonológiai rendszert állít föl; a hangkötés

normatív szabályainak ismertetése után a vagylagos hangkötések erős szociolingvisztikai ismérvekként mutatja be, majd a nem szabvány hangkötések osztfályozza.

A fonológiai változat-modell nem terjeszthető ki a morfoszintaxisra, ugyanis a morfoszintaktikai variánsok jelentésmódosulással járnak, nem szinonímái egymásnak. A grammatikai variánsok a nem szabvány francia nyelv jellemzői, hangsúlyozza Gadet.

Az élőnyelvi szerkezetek elemzése szétfeszíti egy mondatgrammatika kereteit: Gadet a mondatot az annak értelmezéséhez elegendő hosszúságú beszédkörnyezetbe ágyazott megnyilatkozással helyettesíti, s megfogalmazza az új elemzési kerethez igazodó új nyelvtani kategóriák szükségességét. A parataxis/hipotaxis, egyszerűség/bonyolultság, „szűk kód”/„kidolgozott kód” közé egyenlőségjelet tévő s a parataxist erős szociolingvisztikai jelzőnek minősítő véleményeket határozottan cáfolja, bebizonyítva, hogy a parataxisos szerveződésű megnyilatkozások nem szociolingvisztikai variánsok, hanem a hipotaxissal ki nem fejezhető jelentésárnyalatokat közvetítenek, s szintaktika-prozódiai jellegű összekötőként működnek a megnyilatkozás elemei között. Érveit a tagadás, kérdés, vonatkozó-jelzői mellékmondatok, a „que” kötőszó elemzésével és a tematizáció példáival támasztja alá. Gadet kiemeli, hogy a kérdőmondati változatok értelmezéséhez elengedhetetlen pragmatikai tényezők figyelembe vétele is. Eloszlatja az ún. „népi francia vonatkozó-jelzői mellékmondatokhoz” tapadó mítoszokat: „Az elnevezés nem helytálló. Nem biztos, hogy vonatkozó-jelzői mellékmondat; az ezt használó beszélőben semmi kifejezetten „népi” sincs; az egyetlen igaz elem az, hogy vitathatatlanul francia!” (156. l.).

Újszerű és előremutató a szerzőnek az a megállapítása, hogy a nem szabvány alakok más módon kifejezhetetlen jelentésárnyalatokat hordoznak, s mivel többféle grammatikai értelmezést engednek meg, a szabvány formákhoz képest gazdagabb jelentés(ekk)el bírhatnak. Vagyis a hagyományos fogalmak újfent használhatatlannak bizonyultak. Gadet szerint a szabvány és nem szabvány szerkezetek rendszert alkotnak, mely az egyes formákat jelentések alapján állítja szembe; ezen túlmenően úgy tűnik, megoszlásukban disztribúciós megszorítások is közrejátszanak. A szerző feltételezi, hogy mindkét típusú szerkezetek ismerete része minden francia anyanyelvű beszélő kompetenciájának. A mindenre jó „que” kötőszó elemzésekor aláhúzza, hogy a többféle grammatikai értelmezés többirányú szemantikai interpretációval jár.

A könyv végkövetkeztetése: a grammatikai heterogenitás nem értelmezhető a szociolingvisztikai variáció kereteiben, a megoldás: a beszédmű létrejöttében közreműködő folyamatok feltárása egy új, nem mondat-alapú beszédszintaxis eszközeivel.

Az alapkérdéseket felvető, tömören és meggyőzően érvelő, bőséges példaanyagot felvonultató könyv hasznos segédeszköz lehet az egyetemi oktatásban.

Farkas Ildikó

**Un idea di città (L'imaginaire de la ville médiévale),  
a cura di Rosanna Brusegan  
Supplemento italo-francese di Nuovi Argomenti n. 43. dell'Istituto  
Italiano di Cultura di Parigi 50 rue de Varenne**

Arnoldo Mondadori Editore, 1992. 192. l.

Az 1985-ben indult „Varenne u. 50”, a párizsi Olasz Kultúra Intézetének kiadványa, ezúttal a középkori város gondolatkörének körüljárását tűzte ki célul. A tizenhét olasz, ill. francia nyelvű tanulmány — melyeknek szerzői között megtalálhatjuk P. Zumthor J. Le Goff, J. Dufourner, E. Baumgartner, Ph. Ménard nevét, hogy csak az ismertebb francia közreműködőket említsük —, négy nagyobb téma köré csoportosul. Az első a középkori ideális város bemutatására vállalkozik, a második a XIII. sz.-i Arras jellemzését végzi el, a harmadik a város-fogalomhoz kapcsolódó gondolatvilág leírását választja témájául, ill. ez utóbbi tükröződését vizsgálja a korabeli irodalmi szövegekben, a negyedik rész pedig a Nemesek és polgárok a XII.–XV. században alcímet viseli. A tanulmányokat a tárgyhoz kapcsolódó szemelvények sora zárja.

Rosanna Brusegan — aki maga is hozzájárult egy tanulmánnyal a kötethez — előszavában megemlíti, hogy miután Kubilaj Kán megálmodta és lefestette Marco Polónak az eszményi várost, parancsot adott neki, hogy keresse azt meg. Marco Polo szavát adta, hogy elindul, de arra már nem, hogy vissza is jön, amennyiben valóban sikerül a Kán álmait mását fellelnie. Nos, ha Marco Polo nem is, a korabeli irodalom azért megtalálta és valósággá tette ezeket az eszményi városokat, melyeket mint a még fel nem kutatott ígért földjét tálalta az olvasók elé. P. Zumthor úgy véli, az esetek zömében bizonyos típusleírásokról van szó, melyek gyökerei egy X. századbeli hagiográfus Besançon-leírásból eredeztethetők: eszerint van híd — be lehet jutni —, városfal — védelem — és relikviák — megszenteltség —, a többi pedig hyperbolák tömege, ill. tájleírás. Az emberi jelenlét megemlítése is csak a bővülködést, a gazdagságot hivatott aláhúzni.

A középkori ember gondolatvilágában három város létezett; Jeruzsálem, Róma és Bizánc. Mindháromról egybehangzó kép vizuálható (Le Goff): fal — elszigetelődés, bevehetetlenség — biztonságérzet, vertikálitás — nagyság jellemzi ezeket. Szó esik még a városon belül lakók, ill. a falakon kívül rekedtek kapcsolatáról. P. Zumthor rámutat arra, hogy nem minden nemes zárkózott el attól, hogy városban lakjon, sokan emeltettek ott megerősített házat, tornyokat. Ez utóbbi megállapítás át is vezethet minket Ph. Contamine vizsgálódásaihoz, aki számos helytörténeti munka áttanulmányozása után ugyanerre a következtetésre jut. E szerint, ha nem semmisült volna meg számos középkori városi erődtípus, nem alakulhatott volna ki téves felfogás — nemesség és város összeférhetetlensége — a nemesség és a polgárság kapcsolatáról.

H. Platelle tanulmányában elsősorban Cambrai városát helyezi előtérbe: egy ottani kanonok 1180-ban írt Cambrai dicséretének néhány megmaradt lapján Jeruzsálemmel (az ottani virágvasárnapi ünnepséggel) állítja városát (ill. az ünnepség pontos reprodu-

kálását) párhuzamba. A város szentsége mellett (ld. fentebb), függetlenségét, szabadságát emeli ki a szerző, s ez utóbbi adalék az, amely pontosan behatárolhatóvá teszi a szöveg keletkezési idejét is.

J. Le Goff rövid értekezésében Szent Lajos kapcsolatát vázolja két város viszonylatában, az egyik Párizs, a másik Jeruzsálem. Az első minden vonzalma és városfejlesztő tevékenysége ellenére — a korabeli franciskánus felfogás szerint — a bűn barlangját, a második az elérhetetlent jelenti számára.

G. Zanoletti egy katalán franciskánus (Francesc Eiximenis) munkáján — *Regiment de la cosa publica* — keresztül (melyből szemelvényeket is közöl) mutatja be az „eszményi várost”, Valenciát. A XIV. sz. végén keletkezett mű pontosan meghatározza az ideális város fekvését, valamint belső elrendezését, továbbá útmutatást ad arra vonatkozóan is, hogy mely érvek indokolják a városok szükségszerű létrejöttét (a jók megvédelme a gonosztól, a kereskedelem elősegítése, erkölcsös élet stb.), valamint meghatározza, hogy milyen társadalmi osztályok képviselik az ott lakók rétegeit.

Fontosnak tartja továbbá a békét, a jókedvet, az egyetértést, a barátságot — nem véletlenül helyez igen nagy hangsúlyt a kereskedők középrétegére, akiknek „hivatalból” kell mindenkit ismerni és „üzletből” kell udvariasnak, barátságosnak lenni.

Ugyanezt a gondolatot viszi tovább a középkori Arras-szal foglalkozó tanulmányok sora. A pikárdiai város — jelentőségére nézve — az akkor már első helyet elfoglaló Párizs után következett. Erre a pozícióra egyfelől széles körű kereskedelme, izmosnak mondható polgársága, másfelől viszonylagos függetlensége emelte. Ebből a talajból sarjadt ki egy igen furcsa irodalmi-baráti társaság, mely énekeseket (jonglar) és polgárokat tömörített magába.

Eredete a hagyomány szerint két egymást gyűlölő énekmondó XII. századvégi látomásának köszönhető, akiknek Szűz Mária személyesen adott át egy olyan relikviát, amelynek segítségével az orbáncban szenvedők meggyógyulhattak. Valamivel később egy másik, hasonló jellegű-célú irodalmi egyesülés is létrejött (Puy), erről, valamint a már említetttről emlékezik meg R. Berger. J. Dufournet hosszabb elemzés alá vet három, a XIII. sz.-ban keletkezett arras-i színművet, azoknak is elsősorban tavernajeleneteire helyezve a hangsúlyt (ui. csak ez jelképezi két darabban a városi miliőt), majd a szerzők — és Szent Lajos — logikáját követve fogalmazza meg a városról akkor és ott kialakult képet: bizony a bűn tanyája az. Hasonló elemzéssel találkozhatunk R. Brusegan tanulmányában azzal a különbséggel, hogy ő, vizsgálódásait Párizsra is kiterjesztve, párhuzamba állítja a két várost Rutebeuf és Adam de la Halle munkái segítségével, melyek végső konklúziója az, hogy egyformán rossz és romlott mind a kettő, de míg Rutebeuf számára Párizs jelenti a posványt, addig Adam de la Halle Arras-ról gondolja ugyanezt, és szíve álmai városába, a tudás fellegvárába, Párizsba húzza. A városról alkotott képünket M. Gally cikke teszi teljessé, mely — bár a város témaköréhez kevésbé kapcsolódik — kimerítő elemzést nyújt egy arras-i költői specialitásról (jeu-parti).

A harmadik rész tanulmánysorozata a város megjelenési formáit kutatja a korabeli irodalmi művekben: Ph. Ménard az ófrancia lovagregények, F. Suard a *chanson de geste*-ek, J. Cerquiglini–Toulet Eustache Deschamps műveinek tükrében vizsgálja az

urbanitás kérdéskörét. E. Baumgartner cikke ugyanakkor merőben gyakorlati oldalról közelíti meg a női városi — kenyérkereső munka problematikáját.

Sajnálattalunkra nem térhetünk ki az összes tanulmányra, így — bibliografikus felsorolás helyett — inkább a lényegibb összefüggésekre hívtuk fel a figyelmet.

Összefoglalóan azt mondhatjuk, hogy a lebilincselően érdekes, sokszínű értekezések füzére — mely a képzelet, az idea városát éppenúgy elénk vetíti, mint az egymással összehasonlított észak-olasz vagy valós francia településeket — a műkedvelő olvasó, az irodalmár, a történész vagy a művészettörténész érdeklődésére is joggal számot tarthat.

Zilahi Lilla





## INHALT

### Studien

András Vajda: Nachdenken über zwei unsichere Formationen: das Bild und die Personifizierung	1
Lehel Vadon: Die Rezeption der Literatur der USA der Zeit der Kolonialisierung in Ungarn	17
Endre Szkárosi: Die vom Geist geführte Hand. Michelangelos 151. Sonett	31
Mária Fonalka: Bruchstücke des Heldenepos der Kumanen in dem Jahrbuch von Halics	41

### Mitteilungen

Sándor Bene: „Ihrer Kaiserlichen Majestät gereicht es zur Freude ...“ (Eine Reichsgeschichte und ihre Mitautoren)	49
Lilla Zilahi: Die Pastourelle: von Marcabu zu Adam de la Halle	57
Rita Mayer: Neue Daten zur Geschichte der ungarisch-russischen literarischen Beziehungen im 19. Jahrhundert	71
László Tusnády: Gedanken über Imre Báns Buch <i>Dante tanulmányok</i> (Dante-Studien)	77
Zsuzsa Zöldhelyi: Gontscharow — heute	83

### Rezensionen

László Sziklay: Pest-Buda szellemi élete a 18–19. század fordulóján (László Dobossy)	87
Bernard Reitz — Hubert Zapf (Hrsg.): British drama in the 1980s: New perspectives (Mária Kurdi)	93
D. Maximow: Poety natschala weka (Mária Gyöngyösi)	97
Françoise Gadet: Le français ordinaire (Ildikó Farkas)	105
Rosanna Brusegan (Hrsg.): Un idea di città (L'imaginaire de la ville médiévale) (Lilla Zilahi)	107

## SOMMAIRE

### É t u d e s

András Vajda: Réflexion sur deux figures "incertaines": l'image et la personnification	1
Lehel Vadon: La réception en Hongrie de la littérature de l'époque coloniale des États-Unis	17
Endre Szkárosi: La main menée par l'esprit. Le 151 <sup>ème</sup> sonnet de Michel-Ange	31
Mária Fonalka: Les fragments de l'épopée des Coumans dans les annales de Halitch	41

### C o m m u n i c a t i o n s

Sándor Bene: "Sa Majesté Impériale y trouvera du plaisir ..." (Une Chronique impériale et ses co-auteurs)	49
Lilla Zilahi: La pastourelle de Marcabru à Adam de la Halle	57
Rita Mayer: Nouvelles contributions à l'histoire des rapports littéraires hungaro-russes du XIX <sup>e</sup> siècle	71
László Tusnády: A propos du livre <i>Dante tanulmányok</i> (Études sur Dante) de Imre Bán	77
Zsuzs Zöldhelyi: Gontcharov a jourd'hui	83

### R e v u e

László Sziklay: Pest-Buda szellemi élete a 18–19. század fordulóján	87
Bernhard Reitz — Hubert Zapf (éd.): British Drama in the 1980s: New Perspectives (Mária Kurdi)	93
D. Maksimov: Rousskie počty natchala veka (Les poètes russes du début du siècle) (Mária Gyöngyösi)	97
Françoise Gadet: Le français ordinaire (Ildikó Farkas)	105
Rosanna Brusegan (réd.): Un idea di città (L'imaginaire de la ville médiévale) (Lilla Zilahi)	107

## СОДЕРЖАНИЕ

### С т а т ь и

Андраш Вайда: Размышления о двух неоднозначных фигурах: образ и олицетворение	1
Легель Вадон: Восприятие в Венгрии литературы США эпохи до Войны за независимость 1775-1783 гг.	17
Эндре Скарóши: 151-ый сонет Микеланджело	31
Мария Фоналка: Фрагменты героического зноса половцев в галицко-волынской летописи	41

### С о о б щ е н и я

Шандор Бене: „Это доставит удовольствие его Императорскому Величеству ..." (Имперская история и ее соавторы)	49
Лилла Зилахи: "Pastourelle": от Маркабрю до Адама де ла Галла	57
Рита Майер: К истории русско-венгерских литературных связей XIX века (Новые данные)	71
Ласло Тушнади: Размышления о книге Имре Бана „Исследования о Данте"	77
Жужа Зельдхейи: Гончаров — сегодня	83

### О б о з р е н и е

László Sziklay: Pest-Buda szellemi élete a 18–19. század fordulóján (Ласло Добонши)	87
Bernhard Reitz — Hubert Zapf (eds.): British Drama in the 1980s: New Perspectives (Мэрия Курди)	93
Д. Максимов: Русские поэты начала века (Мария Дёндёши)	97
Françoise Gadet: Le français ordinaire (Илдико Фаркас)	105
Rosanna Brusegan (ed.): Un idea di città (L'imaginaire de la ville médiévale) (Лилла Зилахи)	107

A kiadásért felel: Kőszeghy Péter  
a Balassi Kiadó igazgatója  
Nyomta a Jahn Ferenc Dél-pesti Kórház nyomdája  
Felelős vezető: Hujder Zoltán  
Megjelent: 9,8 (A/5) ív terjedelemben  
HU ISSN 0015–1785

**Ára: 60 Ft**

**Éves előfizetési ára egy évre: 220 Ft**

## TARTALOM

### Tanulmányok

Vajda András: Elmélkedés két bizonytalan alakzatról: a kép és a megszemélyesítés	1
Vadon lehel: Az Egyesült Államok gyarmati korszaka irodalmának magyarországi fogadtatása	17
Szkárosi Endre: A szellem által vont kéz. Michelangelo 151. szonettje	31
Fonalka Mária: A kunok hőseposzáinak töredékei a Halicsi évkönyvben	41

### Közlemények

Bene Sándor: „Ő Császári Felségének kedve telik benne ...” (Egy birodalmi história és társ-szerzői)	49
Zilahi Lilla: A pastourelle: Marcabru-tól Adam de la Halle-ig	57
Mayer Rita: Újabb adalékok a magyar–oroszi irodalmi kapcsolatok XIX. századi történetéhez	71
Tusnád László: Gondolatok Bán Imre <i>Dante tanulmányok</i> c. könyvéről	77
Zöldhelyi Zsuzsa: Goncsarov — ma	83

### Szemle

Sziklay László: Pest-Buda szellemi élete a 18–19. század fordulóján (Dobossy László)	87
Bernhard Reitz — Hubert Zapf (eds.): British Drama in the 1980s: New perspectives (Kurdi Mária)	93
D. Makszimov: Poety nacsala veka [A századelő orosz költői] (Gyöngyösi Mária)	97
Françoise Gadet: Le français ordinaire (Farkas Ildikó)	105
Rosanna Brusegan (szerk.): Un idea di città (L'imaginaire de la ville médiévale) (Zilahi Lilla)	107

## CONTENTS

### Studies

András Vajda: Meditation upon Two Uncertain Figures: the Picture and the Personification	1
Lehel Vadon: The Reception in Hungary of the US Literature of the Colonial Era	17
Endre Szkárosi: The Hand Down by the Spirit. Michelangelo's 151st Sonnet	31
Mária Fonalka: Fragments from the Cumanians' Heroic Epic in the Galician Chronicle	41

### Communications

Sándor Bene: "His Imperial Majesty Takes Pleasure in It..." (A Story of the Empire and Its Co-Authors)	49
Lilla Zilahi: The Pastourelle: from Marcabru to Adam de la Halle	57
Rita Mayer: Further Contributions to the 19th Century History of the Hungarian–Russian Relations	71
László Tusnándy: Thoughts about Imre Bán's <i>Dante Studies</i>	77
Zsuzsa Zöldhelyi: Goncharov — Today	83

### Reviews

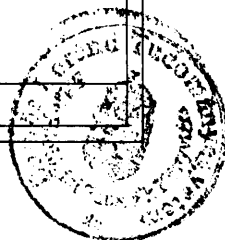
László Sziklay: Pest-Buda szellemi élete a 18–19. század fordulóján	87
Bernhard Reitz — Hubert Zapf (eds.): British Drama in the 1980s: New Perspectives (Mária Kurdi)	93
D. Maksimov: Poety nachala veka (Mária Gyöngyösi)	97
Françoise Gadet: Le français ordinaire (Ildikó Farkas)	105
Rosanna Brusegan (ed.): Un idea di città (L'imaginaire de la ville médiévale) (Lilla Zilahi)	107

# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA  
ÉS A  
MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

BALASSI KIADÓ, BUDAPEST  
1993

XXXIX. ÉVF. 2. SZÁM

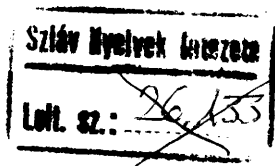


# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA  
ÉS A  
MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

Szerkesztőbizottság:

ABÁDI NAGY ZOLTÁN, DOMOKOS PÉTER, MASÁT ANDRÁS, PÁL JÓZSEF, SARBU  
ALADÁR, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE, D. ZÖLDHELYI ZSUZSA



Főszerkesztő:

SZABICS IMRE

Szerkesztő:

KEREKES GÁBOR

Technikai munkatárs:

MIKLÓ JUDIT

*E szám munkatársai:* D. Rácz István egyetemi docens (KLTE), L. Dömény Katalin főiskolai adjunktus (KTF), Farkas Ildikó egyetemi adjunktus (JATE), Konstanze Fliedl egyetemi tanár (Universität Wien), Hankó B. Ludmilla egyetemi docens (ELTE), Hetesi István egyetemi adjunktus (JPTE), Horváth Krisztina egyetemi tanársegéd (ELTE), Kerekes Gábor főiskolai docens (BDTF), Kun Tibor egyetemi adjunktus (JPTE), Kurdi Mária egyetemi adjunktus (JPTE), Morvay Károly egyetemi adjunktus (ELTE), Schiller Erzsébet szellemi szabadfoglalkozású, Sturm László egyetemi adjunktus (ELTE), Szabó Anna egyetemi adjunktus (KLTE).

Szerkesztőség:

1145 Budapest, Amerikai út 96. ELTE Francia Tanszék  
Filológiai Közlöny

A Filológiai Közlöny évente négy füzetben, kb. 28 nyomtatott íven jelenik meg.

## Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII., Lehel út 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Postabank Rt. 219-98636, 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó *Stúdium* Könyvesbolt Budapest, V., Váci utca 22., a *Magiszter* Könyvesbolt Budapest, V., Városház u. 1. sz. alatti könyvesboltjában és a Balassi Kiadó Könyvesboltjában, Budapest, II, Margit u. 1.

Előfizetési díj egy évre: 156,- Ft, egy szám ára: 39,- Ft  
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat  
H-1389 Budapest, Pf. 149.

## A drámai monológ és rokon műfajai az 1945 utáni angol irodalomban

D. RÁCZ ISTVÁN

### Élményeltávolító törekvések az 1945 utáni költői gondolkodásban

A lírai én elkülönítése, az érzelmek objektív formába öntése igen fontos törekvés az utóbbi évtizedek angol költészetében. Legfeltűnőbbben Philip Larkin és a *Movement* többi költője példázza ezt (Larkinra később még vissza is térünk), de jelentősége ugyanúgy megragadható tőlük távoli utakat járó költőknél is.

Közülük talán a legjelentősebb Geoffrey Hill, aki gyakran a múltba vetíti ki a jelenbeli érzelmi állapotot,<sup>1</sup> s ezzel részben az elioti mintát követi. Szkepszise legtöbbször drámai és maszkversekben nyilvánul meg, amelyekben a gondolatok dramatizálódnak: a tényeken való elmélkedést gyakran hipotézisek, majd konklúziók követik, s ezekben vetülnek ki a belső ellentmondások.<sup>2</sup> Nem vallomások, hanem külső jegyeiben személytelen lírát alkot, de a személyiség feladása nélkül. Idézzük Hill szavait: „[...] mint emberi lényt állandóan lefoglalnak saját makacs és dörgölődő idegbajaim [...]. Létemet akkor érzem igazolva, ha olyan verset adok közre, amelyben ezekről szólok, föltéve, hogy minden erőmet egy bizonyos pontra, egy bizonyos célra összpontosítottam, ez a cél pedig az, hogy igyekszem maradandó verset alkotni.”<sup>3</sup> A belső viharok azonban éppen a világgal számot vető, filozofikus elme küzdelmei. Mint egyik esszéjében írja, tudatosan és szükségszerűen vállalja két világnézet dilemmáját: a klasszikus gondolkodását, amely szerint az anyagi világ térben és időben világosan körülhatárolható és megismerhető, s ezzel szemben korunk tudományos gondolkodását, mely a világegyetemet relatív erők folyamataként értelmezi.<sup>4</sup> Versei azoknak a kétségeknek adnak kifejezést, amelyeknek egyik végpontja a rend racionális és idealizált képze, a másik pedig a káosz empirikus fölismerése.

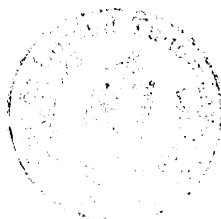
Az ilyen gondolati és érzelmi mozzanatok kifejezésében nagy jelentősége van annak a módnak, ahogyan Hill saját személyiségét a versben átalakítja. Simone Weil szerint a művész-isten csakis azáltal teremthet, hogy elrejtőzik. Hill is ezt vallja, amikor

<sup>1</sup> Henry Hart: *The Poetry of Geoffrey Hill*. Southern Illinois University Press, 1986. 53. l.

<sup>2</sup> Uo. 135. l.

<sup>3</sup> Uo. 10. l.

<sup>4</sup> Uo. 26. l.



a művész visszahúzódását a világból „fordított teremtként” (*decreation*) értelmezi, amelynek végső célja azonban az újratemetés (*recreation*).<sup>5</sup>

Természetesen Hill alteregóira is érvényes az, ami Eliot Prufrockjára vagy akár Joyce Dedalusára: a költőnek nem tükörképei, hanem álarcai. Ilyen Sebastian Arrurruz alakja (*The Songbook of Sebastian Arrurruz*) vagy Hölderliné a „Little Apocalypse” című versben, akinek személyén keresztül saját apokaliptikus szemléletét vetíti ki a költő. Ez utóbbi egyébként nem monológyszerű költemény, hanem a maszklírához közel álló portrévers.<sup>6</sup>

A drámai monológ és rokon műfajai a legfiatalabb angol nemzedék lírájában is központi helyen állnak, Andrew Motiontól George Szirtesen át Carol Ann Duffyig. A hasonló jellegű versek különböző költői meggyőződésekből gyökereznek. Andrew Motion szerint nehéz a költőnek *nem* elkülönülnie önmagától.<sup>7</sup> Amikor Duffytól megkérdezték egy interjúban, hogy miért ír olyan sok drámai monológot, és hogy hősei miért oly gyakran különcök, kívülrekedt emberek, a költő ezt válaszolta: „Amikor ezekről az alakokról írok, nem szándékom, hogy kritikus leírást vagy elemzést adjak róluk. De ha már rákérdezt, azt kell mondanom: mindnyájan kívül rekedünk mindenben, ami nem önmagunk. Még ha valaki a szerelmével fekszik az ágyban, akkor is az az érzése, hogy örökre el van zárva mindenféle kapcsolat lehetőségétől. Ez az ember létállapota és tragédiája.”<sup>8</sup> Ez az elszigeteltség-élmény és az ellene való küzdelem határozza meg Duffy verseit.

Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy olyan eltérő alkatú költőknél, mint Carol Ann Duffy, aki a fenti idézet ellenére alapvetően vallomásos lírikus, és például Roy Fisher, a személytelen költő, egyaránt központi téma a nyelv, s az ezzel kapcsolatos álláspont gyakran éppen drámai monológokban és maszkversekben mutatkozik meg. A beszélő többnyire olyan személy, aki a nyelvi megnyilatkozás hálójában vergődik. Különösen jellemző ez Angliában John Ash, Peter Ackroyd és Peter Didsbury költészetére, Amerikában pedig John Ashberyére. Az ilyen jellegű líra (pl. Ashbery: „Litany”) már eltávolodik a korábbi monológoktól, bár a browningi meggyőződést ott érezzük mögötte. E versek sugallata szerint ugyanis a jelentés nem egyik vagy másik hangban van jelen (ez még browningi gondolat), de nem is a két szembenálló hang szintézisében (mint Browningnál), hanem a kettő közötti áthidalhatatlan távolságban. Ashbery szavaival: „Azt hiszem, állandóan egy beszélgetés kellős közepén vagyunk, ahol soha nem fejezzük be a gondolatainkat vagy mondatainkat, s ilyen módon érintkezünk egymással.”<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Uo. 222. 1.

<sup>6</sup> A maszk tág fogalom; több költői műfajban, sőt az epikában is megjelenhet. Itt jegyezzük meg, hogy más angol nyelvű nemzeti irodalmakban is jelentős az erre alapozódó líra. Friss példát említve: ilyen a kanadai Margaret Atwood „The Loneliness of the Military Historian” (*The Times Literary Supplement*, September 14–20. 1990. 976. 1.) című monológja, amelyben a lírai hős, egy történész, vacsoravendégek csoportjához szól. A vers azt mutatja, hogyan segítette a költőnek a maszk saját feminista identitását megjeleníteni. Az „álarc” azonban már Atwood korábbi műveiben is fontos volt: a *The Journals of Susanna Moodie* című versciklus vagy a *Fellelegzés* című regény hősnője szintén értelmezhető így.

<sup>7</sup> Andrew Motion szóbeli közlése 1989 februárjában.

<sup>8</sup> *Bête Noire*. Winter, 1988. 70. 1.

<sup>9</sup> Ian Gregson: „Epigraph for Epigones: John Ashbery’s Influence in England” — In: *Bête Noire*. Winter, 1987. 92. 1.



Duffy és Ashbery alapvető létélménye, az elidegenedés, sok más költő számára a romantikus idealizmushoz való viszony kérdését veti föl.

## Romantikus hagyomány és antiromantika: Philip Larkin és Hugo Williams

Az ötvenes évek elején föllépő *Movement* nemzedék álláspontja szerint a modernizmus nem fölszámolta, hanem kiteljesítette a romantikát. E nézet nyomán került a romantika ismét az érdeklődés középpontjába, hiszen olyan viszonyítási pontnak látszott, amelyet nem lehet kikerülni: a költőnek mellette vagy ellene állást kell foglalnia. Következésképpen az 1945 utáni lírában sok költőre jellemző a romantikus hagyomány folytatásának és a romantikával való szembefordulásnak a kettőssége. A kétféle viszonyulás gyakran egyidejűleg van jelen ugyanabban az életműben, sőt ugyanabban a versben. A legismertebb példa Philip Larkiné, akinek költői alteregói egy sivár világban, az elioti Átokföldjén találják magukat. Nem idegen ugyan tőlük a lázadás gondolata, de mindig fölismerik ennek lehetetlenségét is, így a valóság és a vágyak világa végletesen elkülönül egymástól. Ez különösen az érett Larkin versvilágában van így, de a figurák előképeit már a korai művekben fölfedezhetjük.

Larkin regényíróként kezdte pályáját, s a műfaj iránti erős vonzalma, nosztalgiája akkor sem szűnt meg, amikor már ünnepelt költő volt. Másban látta a regényíró és a költő feladatát, de a regényt tartotta korunk legértetesebb műfajának. Nem csoda hát, hogy epikus elemek és az élményeltávolító effektusok szinte mindvégig jelen vannak lírájában, s maszkverseinek és monológjainak háttérében fölsejlenek két regényének figurái s a bennük ábrázolt dilemmák.

Második regényének, az *A Girl in Winter* címűnek hősnője Katherine, arra törekszik, hogy barátját teljes egészében megismerje, vagyis igyekszik álarca mögé látni. A férfi főhős viselkedésére elsősorban a jelenlét és a kívülállás kettőssége jellemző; társadalmi érintkezései mögött mindig nyitva hagyja a kaput, hogy bármikor visszahúzódhasson jól védett magánvilágába. Mint Tom Paulin megállapítja, a regényíró Larkin ennek az ellentmondásnak a föltárására törekszik, a költő Larkin viszont tudja, hogy együtt kell élnie vele.<sup>10</sup>

Hozzátehetjük ehhez, hogy már a fent említett regénybeli figura is értelmezhető maszkként, amelyben saját introvertált lelkialkatát jeleníti meg Larkin. Ebből az introvertáltságból később olyan líra bontakozik ki, amelyben a korai Yeats-imitációkhoz képest megnő a tárgyiasság szerepe. Ez a látszólagos ellentmondás valójában logikus következménye a lelkialkatnak, mivel — mint Valentin Lyubarsky rámutat — a kívülmaradásban, az elkülönülésben a személyiség fokozottan érzékeli azt az emberi környezetet, amelytől elszigetelődik.<sup>11</sup>

Sok Larkin-vers jellemzője az objektívtól a szubjektív felé haladás, s ennek jellemző stilisztikai megnyilvánulása a prózaiság fokozatos költőivé válása. Jól megfigyelhetjük ezt legnépszerűbb versében, a „Templomlátogatás”-ban. A tapasztalati és a

<sup>10</sup> Tom Paulin: „Into the heart of Englishness.” — In: *The Times Literary Supplement*, July 20–26. 1990. 780. l.

<sup>11</sup> *The Times Literary Supplement*, August 24–30. 1990. 895. l.

lírai én csak oly mértékben válik el, mint például Keats „Óda egy csalogányhoz” vagy Hopkins „A Vörösvércse” című költeményeiben, a két ágens jelenléte mégis megkülönböztethető: más a templomba lépő, felületesen szemlélődő figura és az élményt gondolatilag feldolgozó költő. Összeköti azonban őket az agnosztikus szemlélet: sem az első versszakban tükrözött félszeg megilletődöttség, sem az utolsó strófa enyhe emelkedettsége nem jelenti a keresztény vallás elfogadását, csupán a múltat őrző templom képében lát a költő értéket. Az élményeltávolítás mértéke különösen jól érzékelhető, ha összehasonlítjuk a verset Geoffrey Hill hasonló témájú költeményével, az „In Piam Memoriam”-mal, amelynek szemlélődő hőse azonosítható a költővel. A két igen értékes vers közti poétikai különbség részben világnézeti gyökerű: míg az agnosztikus Larkin kivetítette magából a templomban csetlő-botló turista alakját, addig a szkepticizmusával együtt is keresztény Hill számára csak a kegyelmi állapot adhat alapot a templom megjelenítéséhez, s így a költő lényegében álarc nélkül mutatkozik meg.

A „Templomlátogatás”-ban látottnál sokkal nagyobb mértékben elkülönül a vers hőse a költőtől Larkin „Utókor”-ában. A költemény híressé vált, szellemes kezdése („Jake Balokowsky, my biographer/ Has this page microfilmed”) vezet be jövőbeli, elképzelt életrajz-írójának vulgáris, becsmérlő szavait. Jake Balokowsky alakja karikatúraszzerű, mégis — mint Andrew Motion rámutat — van valami hasonlóság közte és Larkin között. Mindketten elégedetlenek sorsukkal; csalódottságuk, szorongásuk és szomorúságuk oka a közhelyszerű, egyhangú létezés.<sup>12</sup> Bármilyen meglepően hangzik, Jake Balokowsky is alteregó, a költő valóságos énjének kivételése: meghatározó létélménye a romantikus vágyak és a köznapi szükségszerűség közti feszültség, és az ebből fakadó állandó nyugtalanság. A két világ ellentétét ugyancsak megéli a „Livings” első részének beszélője, de egyúttal föl is oldja.<sup>13</sup> Nyugalmának alapja az állandóság megragadása a látszólag folyton változó köznapiságban.

Zavarban van az olvasó azokkal a versekkel, amelyeknek hangja keserű, cinikus, hűvösen fölényeskedő, gyakran durva szavakkal dobálódzó. Mint Germaine Greer írja, „bár Larkin korántsem volt visszataszító, hitvány fráter, az a figura, amelyet verseiben 1950 tájától nagy előszeretettel megjelenített, pontosan az.”<sup>14</sup> Éppen ez az a maszk azonban, amelyen keresztül Larkin legadekvátabb módon fejezi ki a szabadságnak azt a lehetőségét, amely nyitva áll a kiábrándult, szomorú ember előtt is: az értelem és a képzelet szabadságának végső esélyét. Ezt érezzük a *Magas ablakok*-ban, Larkin utolsó kötetében, különösen a címadó versben, de még a rendkívül keserű hangú „Eddig a vers, innét a vers” és „A vén bolondok” címűekben is. Mindhárom költeményben elkülönül a bevezető sorok trágár hangja és a zárlat higgadt elmélkedése. Két költői én van jelen, s ez meghatározza a drámai hangnemet és szerkezetet: nem a vallomásra törekvés, hanem két nézőpont egymás mellé rendelése válik a vers szervező erejévé.

Ez az ellentét, melyben lényegében a korábban említett romantika-antiromantika kettősség mutatkozik meg, két különböző irodalmi hagyományban gyökerezik, és azokat

<sup>12</sup> Andrew Motion: Philip Larkin. London and New York, 1982. 67. l.

<sup>13</sup> Barbara Everett: „Art and Larkin”. —In: Dale Salwak (ed.): Philip Larkin: The Man and his Work. London, 1989. 134–135. l.

<sup>14</sup> The Guardian, October 14. 1988. 27. l.

ütközteti. Az egyik a Thomas Hardy- és Edward Thomas-féle líra elszigeteltségtudata és szomorúsága, a másik a yeats-i hagyomány följajzottsága és transzcendenciája. Legfeltűnőbbben az említett kötet „Vers de Société” című verse mutatja ezt, amelynek bizarr párbeszéde állandó vitát tükröz a romantikus elvágyódás és a dezillúzió hangja között.<sup>15</sup>

Ez a végletesen keserű hang és a vele közölt tartalom volt az, amiben Larkin utolsó kötete újat nyújtott a korábbiakhoz képest. Költői nagyságára jellemző, hogy még ezután is meg tudott újulni: utolsó nagy verse, az „Aubade”, nyíltan vallomásos én-líra, amelyben a költő maszk nélkül mutatkozik meg. A haláltudat személyesebben jelenik meg benne, mint az életműben valaha is. Nyoma sincs itt már az *én* eltávolításának; éppen ezért e költemény kívül esik mostani vizsgálódásunk területén.

Közel áll a *Movement* hagyományaihoz Hugo Williamsnek a hatvanas évek közepétől kibontakozó lírája, ez az egyszerű nyelvű, kevés metaforát használó költészet. Első három verseskönyvében még olykor közel került az érzelmösséghez és önsajnálathoz, az apja emlékére írt negyedik kötetére (*Writing Home*) viszont ez már nem jellemző: a hang szikár, fegyelmezett. Az *én* mindig drámai helyzetben, konfliktusok metszéspontjában jelenik meg, de Williamsnél sokkal fontosabb az érzelmi kiindulópont, mint Larkinnál. A köznapi élet drámaisága és tragikuma áll a középpontban, mint a magyar irodalomban például Rakovszky Zsuzsánál.

Hugo Williams lírája szemléletesen mutatja, hogy a maszklíra hogyan fejlődhet ki leíró jellegű portréversekből. Az első kötet ilyen költeményei után („The Coalman”, „The Butcher”, „In a Café” stb.) az első maszkvers a „Motorbike” című ironikus-játékos szöveg. A motorkerékpár beteges öregemberként mutatkozik be, de nem a tragikum, hanem a játék dominál a versben. Harmadik kötetében olyan én-versek sorjáznak, amelyek a magára maradt költő önarcképét tárják elénk. Ezek azok a darabok, amelyek nemegyszer érzelmösségbe csapnak. Éppen ezt a kelepécét sikerül elkerülnie a kötet végén a „Confessions of a Drifter” című versben azáltal, hogy maszkot ölt magára: egy saját magához hasonló, mégis tőle különböző, primitívebb jellemű szereplőt beszéltet.

Ez a líratípus válik uralkodóvá a már említett *Writing Home* című kötetben. Az „A Walking Gentleman” portrészzerű drámai monológ, amelyben emberi gyengeség, cselekvésképtelenség mutatkozik meg. Az alaphelyzet a doszojevskijji „ki ne kívánná az apja halálát?” kérdés, de ez keserű iróniába torkollik: a vers fiatalemberének nem hozza meg a remélt felszabadulást az előző nemzedék távozása. Az „An Actor’s War”-ban a költő saját apja szerepébe bújik. A tunéziai háborúból küldött fiktív levelek sorozata a vers, ez a monológ formája. Egyik szintjén a trópusi körülményektől, a gyakorlatoktól és a honvágytól szenvedő szereplő képét adja a vers, több helyen vonzó iróniával, a másik, mélyebb jelentésszinten pedig feltűnik az apja hajdani énjével viaskodó költő képe — s ez az egész kötet fő motívuma. A maszk mint költői módszer és a monológ mint műfaj így válik egy mélylélektani viszony külső formájává, általánosabb szinten pedig úgy értelmezhető, hogy a lehetetlenné vált kommunikáció újrateremtésére tett a költő kísérletet.

Az élmény lényege tehát ugyanaz, mint a korábban idézett Carol Ann Duffynál. Hasonlóságokat azonban a költői kifejezőmód is mutat.

<sup>15</sup> Andrew Motion 38.

Carol Ann Duffy második kötetében, a *Selling Manhattan* címűben egyaránt találunk klasszikus értelemben vett drámai monológokat és maszkverseket. A kötetépítkezésre azonban jellemző, hogy a hang egyre inkább személyessé válik: az utolsó költemények nyílt szerelmi vallomások, többnyire a távolsággal küszködő szerelmes versek. A szerelem akkor is központi kategória, amikor kevésbé személyes a hang, ám Duffy tudatosan helyezte a kötet végére a „Telephoning Home” című verset, amely borotvaélen táncol a megindító és az érzelgős hangnem között. Mintha a személytelenség kényszeréről igyekezett volna szabadulni a költőnő, s így éppen ellentétes utat járt be, mint Andrew Motion, aki szerint az objektivitásra törekvés elkerülhetetlen a költészetben.

Duffy harmadik verseskötetében, a *The Other Country* címűben újra fölerősödik az élményeltávolító tendencia. Tanulságos ebből a szempontból összevetni az előbb említett „Telephoning Home” és az újabb kötetben közölt „Away from Home” című költeményeket. Az alaphelyzet mindkettőben ugyanaz: a lírai hős egy távoli város telefonfülkéjéből hazatelefonál szerelmének. Az utóbbi versben azonban lényeges a távolságtartás: bár a beszélő azonosítható a költővel, a szituációt kívülről is látjuk. Ez egyrészt a leíró részleteknek, másrészt az önmegszólító formának köszönhető. A hangsúlyozottan egyszerű leíró szerkezetekhez az időbeliség dimenziója is kapcsolódik: a lírai hős a távoli otthon képét a múlt töredékeiből s a hazatérés vágyából rakja össze.

Az idő már az előző könyvben is dramatizálódott, hasonlóan az ír Paul Muldoon költészetéhez. Duffy figurái gyakran elvesznek a múlt, jelen és jövő feszültségében.<sup>16</sup> A *The Other Country* első versének lírai hőse „saját országából” lép elő, hogy aztán különböző álarcokban megmutatkozva, a kiürülő s újra jelentéssel telítődő szavakon átvergődve az utolsó költeményben elérje a „másik országot” (innen a kötet címe), amelyről nem tudja eldönteni, hogy a jövő vagy a múlt tartományába tartozik-e. Minden változik Duffy világában, a személyes múlt is dinamikus, „az egész gyermekkor emigráció”,<sup>17</sup> nem állapot, hanem folyamat. A költői személyiség azonban harmóniára, vagyis állapotszerűsége vágyik, vonzza az a remény, hogy az oszthatatlan pillanatban is megragadható a végtelen. Az első oldalakon az önmegszólítás a nosztalgikus tartalom külső formája: a lírai hős gyermekkori önmagában szeretné föloldódni. Az egyik versben a költő követ dob a vízbe, s tükörképe szertefoszlik.<sup>18</sup> Ugyanígy darabokra törnek, majd újra megjelennék múlt- és jövőbeli arcképei is: nincs egyetlen én, csak más-más időbe vetett ének vannak. Mint említettük, ezek maszkversekben és klasszikus drámai monológokban egyaránt megjelennek. Ez utóbbiakban a fiktív hallgató hol külföldi látogató, hol a szülő korholását és mentegtetődzését hallgató gyermek, de lehet akár egy állat is. Ez nemcsak a szellemes-játékos „Weasel Words”-ben van így, hanem a jóval sötétebb tónusú „Mrs Skinner, North Street”-ben is. A költő itt egy utcanőről beszél az illető macskájához. A szituáció egyszerre banálisan köznapi és drámai: a háttérben villoni

<sup>16</sup> Carol Ann Duffy: *Selling Manhattan*. London, 1987.

<sup>17</sup> Carol Ann Duffy: „Originally”. —In: *The Other Country*. London, 1990. 7. l.

<sup>18</sup> Carol Ann Duffy: „Hometown”. Uo. 10. l.

tragikum sejlik föl. Ez pedig Duffynál nemcsak az ifjúkor iránti nosztalgiát jelenti, mivel az időélmény gondolati távlatot is kap: összekapcsolódik minden maszkvers és drámai monológ alapproblémájával, a külső és belső világ konfliktusával.

Két világ áll ugyanis szemben e költészetben: a múlttal küszködő szubjektum és a jelenben élő külvilág. A személyiség belső erőibe kapaszkodva válik jellegzetesen értékvédővé Duffy lírája. Ezért is ragadja meg a pillanat csodája, az áhított harmónia fölsejlése (egyik legnagyobb erénye az ilyen pillanatok megjelenítése), és ezért nem enged sem az érzékenyülés, sem a felszínes köznapiság csábításának.

Bár mélyen átéli Ashbery élményét a kommunikáció nehézségeiről, bízik a szavak erejében, hisz abban, hogy a tétován abbahagyott mondatkezdés értelmesen folytatható (ld. a „Somewhere Someone’s Eyes” című verset).<sup>19</sup> Jane E. Thomas így foglalja össze a nyelv jelentőségét Duffy lírájában:

Carol Ann Duffy költészete következetesen fölhívja figyelmünket a nyelv természetére és azokra a módokra, ahogyan a nyelv fölépíti önmagunkhoz és másokhoz való viszonyunkat. A nyelv nem átlátszó jelek sorozata, amelyen keresztül érzékeljük a valóságot, hanem olyan strukturáló és differenciáló rendszer, amely megkonstruálja a valóságot azáltal, hogy tükrözi annak a társadalmi rendnek a viszonyait, amely létrehozta. Az író és az olvasó feladata a nyelvi jelek folyamatos dekonstruálása, hogy ezáltal jelzéseik világnézeti természete föltáruljon.<sup>20</sup>

Ez a meggyőződés — mélyreható műfaji következményeivel együtt — legjobban szerelmi költészetében figyelhető meg. A szerelem magának tartja meg a szavakat és csiszolgatja — mondja az egyik versben, s hozzáteszi: „Magamnak sorolom, hogy mit szeretnék tőled.”<sup>21</sup> E kényszerű befeléfordulás egyik következménye, hogy a személyiség gyakran úgy érzi: csak a maszk által tud megnyilatkozni. A *The Other Country* utolsó verse az „In Your Mind” azonban álarcosan is képes újrateremteti a kommunikáció lehetőségét: fordított drámai monológnak is nevezhető ez a költemény, amelyben a lírai hős nem a beszélő (aki azonos a költővel), hanem a megszólított. Lehet önmegszólító versként is értelmezni (mint sok más szöveget a kötetben), de korántsem ez az egyetlen magyarázat. A hangsúlyos megszólítás a címben és az egyes szám második személy következetes használata az egész versben inkább arra utal, hogy a költemény alapját két ember intim kapcsolata adja, akárcsak a nemrég megjelent „Never Go Back” című költeményét,<sup>22</sup> amelyben éppen a másik személyében fölépített harmónia ellenpontoszza az egyszerű mondatokban, kíméletlenül kifejezett haláltudatot.

A maszkversek és drámai monológok paradoxona világosan megmutatkozik Duffynál. Egyrészt bízik abban, hogy a maszk (és olykor a fiktív hallgató) a személyiség adekvát kifejezését teszi lehetővé, másrészt az önmegmutatás intenzív vágya végül is a másik személyében való teljes föloldódáshoz vezet. Mégsem válik ezzel sem próteu-

<sup>19</sup> Uo. 27. l.

<sup>20</sup> Bête Noire. Winter, 1988. 87–88. l.

<sup>21</sup> Carol Ann Duffy: „The Kissing Gate”. —In: *The Other Country*. I. kiad. 46. l.

<sup>22</sup> *The Times Literary Supplement*, January 18. 1991. 18. l.

szívá, sem személytelenné Duffy lírája, sőt, az előbb említett két versben tér vissza a mélyebb személyességhez azáltal, hogy az azonosság-különbözőség fogalompárt kiiktatja nyelvi rendszeréből a harmónia pillanatában. Így teremt újszerű lírát, amelyben egyszerre van jelen vallomásosság és az én elkülönítése, a belső világ föltárása és a szubjektum folytatása a külvilágban.

# Térviszonyok és regénybefejezés George Sandnál

SZABÓ ANNA

A realista indíttatású regényben megjelenő különböző helyszínek szerepe — különösen Balzac óta — elsősorban az, hogy a szereplők sorsát térben is elhelyezve valószínűsítsék a történetet. A regényben ábrázolt térelemek általában nem egyszerűen leíró funkciót látnak el, hanem a kompozíció szerves részeként szerepet játszanak a mű végső értékrendszerének a kialakításában is.<sup>1</sup>

A város és a vidék, többnyire erkölcsi jellegű konnotációkkal kísért szembeállítására például talán a legismertebb térfunkciók egyike George Sand regényeiben. Nyilvánvaló, hogy ennek az ellentétnek a jellege koronként és civilizációnként változik, s többé-kevésbé tükrözi a korabeli közfelfogást. A Sand-regények történeteinek döntő többsége vidéken, falusi környezetben fejeződik be. Az ötvenkét vizsgált regény közül negyvenkettőben a szereplők városoktól távol, természetközelen telepednek le.<sup>2</sup> A szereplők indítékait, végső döntésük okait részletesen is megismerjük, s a választott helyszín előnyeit igen gyakran azzal is kiemeli az író, hogy a várossal, ill. a városi életmóddal állítja oppozícióba. Ezekben a regényekben természetesen gyakran szerepel Párizs vagy más nagyváros is, ám a szereplők itt csak „átutazók”: számukra a város legfeljebb a társadalmi tapasztalatszerzés színtere, ahonnan előbb vagy utóbb elmenekülnek. A *Meunier d'Angibault*-ban (1845) még arra is találunk példát, hogy a nagyváros, „Párizs gyermeke” is — aki persze „makacs és javíthatatlan álmodozó” — csak a természet nyugalmas csöndjében, egyszerű emberek között találhatja meg boldogságát. Ahogyan az *Isidora* (1846) főszereplője mondja, Párizs „halálos ellensége a szegényeknek és a magányosoknak”, csupán nélkülözést és szenvedést hoz „mindenkire, akinek nincsen sok pénze”. A párizsi élet azonban még a gazdagoknak is inkább ártalmára van, kikezdi egészségüket, mint Juliette-ét a *Narcisse* c. regényben (1859), akit a „hintón járás” tett csenevész-szé.<sup>3</sup> A szereplőket mindenek előtt mégis a nagyváros erkölcei riasztják el, emiatt menekülnek vidékre, a boldogság, a boldogulás és az élet egyedül lehetséges szín-

<sup>1</sup> Ld. ezzel kapcsolatban Henri Mitterand: *Le lieu et le sens: l'espace parisien dans Ferragus de Balzac*. — In: *Le discours du roman*, Paris, 1980. 189–212. l.; *Espaces romanesques, études réunies par Michel Crouzet*, Paris, 1982.

<sup>2</sup> A téma szempontjából feldolgozott regények George Sand valamennyi alkotói korszakát képviselik. Tekintettel az egyébként is nehezen hozzáférhető kiadások sokféleségére, általában csak a művek keletkezési évszámát adom meg zárójelben. A tanulmány szövegében előforduló rövid idézetek döntő többsége a saját fordításom. Ha valamilyen okból szükséges, akkor jegyzetben megadom az eredeti változatot.

<sup>3</sup> George Sand „pozitív” szereplői — a nőalakokat és a „szellem képviselőit”, a tudósokat, művészeket is beleértve — mindig erősek és egészségesek. Ugyanakkor azonban a fizikai erő önmagában még nem feltétlenül pozitív vonás (ld. Corilla alakját a *Consuelo*-ban). G. Sand közismerten nagy fontosságot tulajdonított a testi erőnlét ápolásának és fejlesztésének. Ezzel kapcsolatban ld. *Histoire de ma vie*. — In: *Oeuvres autobiographiques*, I. köt. Paris, 1970. 466–467 és 679. l.

terére.<sup>4</sup> A *Mont-Revêche* (1853) végén, Thierray boldogságának egyik fő forrása, hogy vidéken élhet s így megszabadulhat a párizsi élet számára taszító kellékeitől is: a fényűző lakásoktól, fogatoktól, színházi páholyoktól.<sup>5</sup> George Sandnál nagyon ritkán fordul elő, hogy a cselekmény nagy része — esetleg egésze — Párizsban játszódjék, ha azonban így van, akkor a város mindig boldogtalanság színtere (*Pauline*, 1840; *Césarine Dietrich*, 1871) vagy valamely egyszerű tragikus élményé, fájdalmas tapasztalaté. A főszereplő ilyenkor utolsó energiáit összeszedve kel útra, hogy másutt próbáljon szerencsét, találjon menedéket vagy feledést (*La Marquise*, 1832; *Horace*, 1841; *Elle et lui*, 1858). Nyilvánvaló, hogy az ilyen földrajzi perspektívának nem pusztán felszíni, mimetikus funkciója van, hanem a kompozíció egészét hatja át s a regényzárás globális hatásán keresztül — mintegy retrospektív módon — új fényt vet az elbeszélés egészére is, s a végső műélmény kialakításában is fontos szerepe lehet. Utalhatunk itt Henri Mitterand megjegyzésére, miszerint a regénytér természetét alapvetően a mindenkori társadalmi gyakorlat jellege határozza meg<sup>6</sup>: a világ ilyen vagy olyan topográfiai leképezése nemcsak egy korszak társadalmi-gazdasági állapotát tükrözi, hanem elsősorban azokat az összefüggéseket, amelyeket a kortárs tudat alakított ki a földrajzi (vagy térbeli) és az etikai elemek között. George Sandnál oly nyilvánvalóak és oly szorosak ezek az összefüggések, hogy szinte fölösleges is magyarázni őket: az író nő vidéket preferáló szemlélete nemcsak a múlt századi francia valóságnak felel meg — a lakosság zöme vidéken élt —, hanem a szerző személyes élettapasztalatainak, életútjának is logikus következménye.<sup>7</sup>

A regények zárórészét rendkívül találóan „stratégiai helynek” nevezi Philippe Hamon<sup>8</sup>; valóban, általában ebben a szövegrészben jön létre valamiféle egyensúlyi állapot, s itt fogalmazódik meg, többé-kevésbé nyíltan, a regény „igazsága” is. George Sand esetében egy ilyenfajta „topográfiai” megközelítés annál is indokoltabb, mert regényeinek a lezárása gyakran ideológiai jellegű konklúzió formáját ölti. A „mondanivaló”

<sup>4</sup> A Simon (1836) c. regény hősnője, Fiamma mondja: „j’aime mieux vivre dans ce vallon sauvage que dans ce pandémonium [...] que vous appelez votre capitale, et que vous devriez appeler votre peste, votre abîme et votre fléau.” („inkább élek e vad völgyben, mint abban a pokolban, [...] melyet a fővárosuknak neveznek, holott pestisnek, szakadéknak, istencsapásának kellene nevezniök”)

<sup>5</sup> Ld. még a Marquis de Villemer (1860), az Horace (1841) megfelelő részeit, a Deux frères (1875) befejező részét vagy Róma ábrázolását a La Daniellában (1857).

<sup>6</sup> „[...] la production de l’espace romanesque est gouvernée, préprogrammée par la pratique sociale” („[...] a regénytér keletkezését a társadalmi gyakorlat vezérli és programozza be előre”), i. m., 197. l.

<sup>7</sup> A regények konkrét földrajzi vonatkozásaival szándékosan nem foglalkoztam; G. Sand regényeinek ezt az egyébként nagyon fontos és jellemző aspektusát már számosan és alaposan földolgozták. Főként az ún. falusi regényekben igen aprólékos topográfiai leírásokat találunk. A bőséges információk ellenére azonban a legtöbbször hiába keresnénk a térképen az említett helyeket. Ezzel kapcsolatban ír Charles Grivel a regénytér „diszkrét” voltáról: A regényben ábrázolt helynek „igazinak” kell lennie, de nem „azonosíthatóknak”. Vö. Production de l’intérêt romanesque, Paris, 1973. 108. l.

<sup>8</sup> Clausules, — In: *Poétique*, 1975, 24. sz. 495–526. l., ld. még ezzel kapcsolatban Hankiss Elemér: Az irodalmi mű mint komplex modell, Budapest, 1985, 278–323. l., Charles Grivel: i. m., Le point final. — In: Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand, Fac. des Lettres et Sciences humaines de l’Université de Clermont-Ferrand, II. köt. 20. sz., 1984. 84. l.



azonban nem feltétlenül közvetlenül fogalmazódik meg, hanem különböző jelzések révén, melyek közül a térre utaló, lokatív jelek igen gyakran különös jelentéssel bírnak.<sup>9</sup>

### Statikus és zárt terek: temetők, sírok, a szereplők halálának színhelyei

Az elbeszélő művek gyakori záró toposza a halál, melynek lokatív jele, a sír, mint par excellence zárt tér, tökéletes összhangot teremt a történet és az elbeszélés vége között.<sup>10</sup> Az elhalt szereplő, ill. az általa képviselt értékek végleges megítélése nagymértékben függ a sír vagy a halál helyszínének az ábrázolásmódjától. Ha George Sand történeteiben a temető egy tiszteletet parancsoló élet vagy szánalmat, netán megbocsátást érdemlő sors végső állomása, akkor az utolsó jelenetben vagy gyermekek játszanak a sírhant körül vagy pedig valaki éppen virágot helyez rá (*Valentine*, 1832; *Mauprat*, 1837; *Mont-Revêche*, 1853). Ha viszont problematikusabb szereplőről van szó, akkor a kísérő mozzanatok is megváltoznak. Sténio és Lélia erőszakos halálának színteréül (egyikük öngyilkosságot követ el, a másikat meggyilkolják) szenvedélyes életükre emlékeztető, zordon, vadregényes tájat rajzolt az író. Míg a *Valentine* című regényben a szerelmesek közös sírban nyugszanak, addig a *Lélia* (1833) hőseinek sírját egy tó választja el egymástól, s mielőtt barátjuk, Trenmor útnak indulna, Sténio sírkeresztjét megcsókolja, de csak távolról int búcsút Léliának.

A regényalakoknak mindig pozitív vonása a származáshoz, a szülőházhoz való hűség; a befejezésben ennek térmozzanata a *visszatérés*. A szereplőket vagy szüleik mellé temetik, mint Jeanne-t a hasonló című regényben (1844), vagy közelgő halálukat érezve, a hősök még idejében hazatérnek: Lucrécia Floriani (1846) az apja kunyhójában hal meg, Juliette pedig a családi kastélyban, ahol még utoljára „boldogan helyezkedik el anyja öreg karosszékében” (*Narcisse*, 1859).

Alexis atya halálának a színhelye a *Spiridionban* (1839) összetettebb jelentést hordoz. Szerzetesről lévén szó, a templom önmagában tökéletesen „normális” helyszín volna. A templom ajtajait azonban fölfeszítik, a francia forradalom részeg katonái özönlik el a szentélyt s mielőtt megölnék Alexist, törnek-zúznak és fosztogatnak. Az öreg szerzetes — szellemi atyja sírkövére borulva — mégis abban a boldog reményben lehelet, hogy „hóhérainak szent a küldetése”, mivel már csak ők és így tisztíthatják meg a romlott papok bemocskolta szent helyet. Az erőszak pozitív ábrázolására talán ez az egyetlen példa George Sand hatalmas életművében. Az erkölcsi és szellemi sötétséget szimbolizáló templom zárt tere csak így nyílhat meg a fény, egy tisztább élet és vallás reménye előtt.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> George Sand regényeiben gyakorlatilag nincsen olyan zárórész, amelyben ne volna lokatív jel. Gyakori viszont, elsősorban a moralizáló jellegű, konklúziószerű befejezésekben, hogy képzeletbeli vagy metaforikus teret ábrázol, főként akkor, ha a szereplők lelki állapotát vagy jövőendő perspektíváit mutatja be. Ld. Metella, 1833; Pauline, 1840; Isidora, 1846; Mont-Revêche, 1853; Narcisse, 1859; Le Dernier Amour, 1867; Césarine Dietrich, 1871.

<sup>10</sup> Vö. Charles Grivel i. m., 203. l., Hankiss Elemér, i. m., 287, 300–304. l.

<sup>11</sup> A vizsgált történetek közül egyetlen zárul egy minden szempontból negatív szereplő halálával. Orionak, a L'Uscoque (1838) szörnyeteg hősének nincs joga sem sírhoz, sem pedig a túlélők emlékeztetéséhez, végérvényesen eltűnik: „la porte du palais ducal se referma sur lui. Il ne la repassa jamais.” („a hercegi palota kapuja bezárult mögötte. Utoljára lépett át a küszöbén”). Társnője, Naam nemcsak bűnös, hanem áldozat is, vele már elnézőbben bánik az író. Bűnét levezekelve, emberhez méltóan hal meg. Holttestét a medinai mecsetben, Mohamed sírja mellett találják meg. Halálának színhelye, a „próféta sírja” az erkölcsi feloldozás lokatív jele.

George Sand történeteinek a végén azonban a szereplők többsége nem hal meg, éppen ellenkezőleg: vagy útra kel, vagy pedig a béke és a boldogság valamely többé-kevésbé idilli szigetén telepszik le.

### Dinamikus és nyitott terek: utak, ösvények

A sír által jelölt statikus és zárt térrel annak a dinamikus és nyitott térnek a képzeletét állítható szembe, amelyet a történetek végén oly gyakran útra kelő szereplők implikálnak. A regény perspektívái kitágulnak, az utak a végtelenbe vezetnek, új remények, csodák vagy éppen valamilyen végzet felé. A nyitottságra utaló lokatív jel, az út, egyben az emberi sors, a kaland hagyományos szimbóluma is. A Sand-hősök leggyakrabban inkább szellemi kalandozásra indulnak, szellemi értékeket próbálnak fölkeresni és megszerezni.<sup>12</sup>

A szereplők nem mindig saját jószántukból kelnek útra, hanem olykor „büntetésből”, korábbi hibájuk vagy vétségük miatt. Az indulás ilyenkor a végnélküli bolyongás, vezeklés vagy az örök kárhozat kezdeti mozzanata, mely magányt, számkivetettséget, tragikus véget sugall. Példaként említhetjük a bűnös pap, Moréali esetét, aki sosem ismerheti meg a „lélek nyugalalmát” (*Mademoiselle La Quintinie*, 1863). Hasonló sors vár a *Leone Leoni* szerelmescsere is (1835), a végzetes szenvedély áldozataira, akiket „villámgyorsan” röpít a végtelenbe egy hajó.<sup>13</sup> A hajdani fegyencből lett bölcs sorsa valamivel biztatóbb perspektívákat mutat a *Léliában*: amikor a regény végén Trenmor újra a vándorbotja után nyúl, már hosszú utat, hosszú vezeklést tudhat maga mögött, ami egyébként jobbá, megértőbbé és bölcsébbé is tette. Ez a megtisztult Trenmor azonban jól tudja, hogy engesztelő áldozatainak nincsen és nem is lehet vége, míg nyomorúság és szenvedés van a földön.<sup>14</sup>

A balsors jegyében útra kelő szereplők egy másik csoportja önvédelemből menekül. Tisztességüket, elveiket csak akkor tudják megőrizni, az erkölcsi vétséget csak úgy remélik elkerülni, ha térben is eltávolodnak az őket fenyegető veszély színhelyétől. Hosszú, kétségbeesett vívódások és önvizsgálat után döntenek többnyire immár józanul. Az ő útra kelésük egyszerre bukás és győzelem.<sup>15</sup> Többnyire végérvényes magányra ítélik magukat, de így legalább megőrizhetik illúzióikat (*La Marquise*, 1832), nem kényszerülnek kompromisszumokra (*Lavinia*, 1833) vagy éppen így tudják elkerülni az erkölcsi árulást, mint Olivier és Sylvain (*Metella*, 1833; *La Petite Fadette*, 1848). Thérèse nemcsak egy végzetes szenvedély elől menekül Németországba (*Elle et lui*, 1858), hanem azért is, hogy „elrejtse gyermekét, boldogságát, nyugalalmát, munkáját, örömét, az életét.” Amikor Jacques, a hasonló című regény hőse (1834) elindul a „gleccserek ös-

<sup>12</sup> Az elemzett regényekben csak egyetlen példát találtam arra, hogy különösebb ok nélkül, pusztán az utazás örömeért kíváncsian útra kelni egy szereplő (*La Confession d'une jeune fille*, 1865).

<sup>13</sup> L. még Bozza esetét a *Les Maîtres mosaïstes* (1837) c. regényben: „il ne put jamais vaincre ses défauts, parce que son âme était incomplète.” („hibáin sohasem tudott úrrá lenni, mert tökéletlen volt a lelke”).

<sup>14</sup> A Mauprat (1837) végén Arthur is kötelességtudatának engedelmeskedve hagyja el barátait. Ő azonban nem bűnös, hazája ügyét akarja szolgálni.

<sup>15</sup> Vö. Tatiana Green előszava a *Lavinia*hoz (1833). — In: G. Sand: *Nouvelles*, éd. de Eve Sourian, Paris, 1986, 97. l.

vényén”, „egyre beljebb [...] a havasokba”, akkor a halál felé indul, feleségének akarja így visszaadni szabadságát.<sup>16</sup> A regényekben persze arra is találunk példát, hogy a múlttal való szakítás magának a szereplőnek is tényleges gyógyulást és megváltást hoz: ilyenkor az út állomásaival, a változó helyszínnel is kapcsolatban álló ígéretes mozzanatok kísérik a vándort. Monsieur Sylvestre-nek, a *Dernier amour* (1867) sztoikus bölcsének a lelkében fokozatosan éled újra a remény és az életöröm; ahogy távolodik boldogtalansága színhelyétől, úgy válik egyre barátságosabbá és emberibbé a természeti környezet is.<sup>17</sup> Jónéhány regényben található még hasonló befejezés: a sokat szenvedett vagy a megtévedt szereplőket megnyugvás, sőt boldogság várja az út végén s immár tapasztalatokkal fölvértézve, megtisztultan kezhetnek új életet.<sup>18</sup>

A nyitott zárású regények sorában külön hely illeti meg a *Consuelot* (1844), azt a regényt, amely híven tükrözi George Sand 1848 előtti utópisztikus elképzeléseit. A történet zárójelenetében maguk a lokatív jelek is a végérvényesen megtalált emberi és művészi küldetés örömét sugallják. A három gyermekkel útnak induló Consuelo és Albert (a gyermek mindig pozitív értékjel) afféle királyi útra lép: kimeríthetetlen életerejük, reménységük az ábrázolt tér elemeiben is kifejeződik. Albert „határozott lépésekkel” creszkedik le a domboldalon, nagyobbik lánya vidáman ugorja át a bokrokat és a sziklákat, Consuelo pedig másik lányát „erős vállára” emelve indul el „az arany homokkal hintett ösvényen, az erdei ösvényen, amelyen nem járnak urak”. Consuelo útjának szimbolikus voltát a regényt befejező levél utolsó mondatai is megerősítik, arra biztatják a címtett, hogy ő is készüljön föl útjára, „amelyen nem lesz pihenője”, mivel az „élet utazás, amelynek az élet a célja, s nem a halál, ahogy anyagias és durva értelmezésében mondják.”<sup>19</sup> Az ember küldetésére vonatkozó sandi gondolat itt a térkompozíció révén is kifejeződik: az emberhez méltó sors „végtelen felé vezető út, mint maga a haladás.”<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Győri Károly fordítása (Jacques, Budapest, 1922, 312. l.) Egy későbbi regényben (*Le Diable aux Champs*, 1851) újra fölbukkan Jacques. Ekkor tudjuk meg, hogy „valójában” nem halt meg, csak hosszú évekre elutazott.

<sup>17</sup> „[...] je marchais sur la glace, et puis sur le gazon des sentiers, et puis sur la première des routes [...]. Et le jour suivant, je vis se lever le soleil éblouissant dans un site sublime; alors, je ne sais quelle vigueur morale et physique rentra dans tout mon être.” („[...] mentem a jégén, majd az ösvények fűvén, majd pedig az első úton [...]. És másnap egy fenséges tájon láttam fölkelni a ragyogó napot; akkor azután egész lényemet előntötte valami erkölcsi és testi erő”).

<sup>18</sup> Cadio (1867); Stéphen, a festő esete a Mademoiselle Merquem c. regényben (1868). Megemlíthető még Yseult elutazása a Compagnon du Tour de France (1840) c. regényben, noha ennek befejezése lényegében függőben hagyja a szereplők sorsának végső alakulását, mintegy sejtetve, hogy mennyire problematikus a különböző társadalmi osztályok egyesülése. Érdemes itt fölhívni a figyelmet a zárójelenet egyik sajátosságára: az a könyvtárszoba, amelyben a szereplők elbúcsúznak egymástól, a kastély egyik tornyában helyezkedik el. Gyakori, szimbolikus értékű lokatív jele ez G. Sand regényeinek, a tudás színtereit az adott tér egyik magasabb pontján helyezi el az író. Ld. Bellac laboratóriuma (Mademoiselle Merquem, 1868), Salcède dolgozószobája (Flamarande, 1975), a költő helye a Ville noire (1860) zárójelenetében.

<sup>19</sup> Szávai Nándor fordítása (Rudolstadt grófné, Budapest, 1972, 563.) A magasba emelt gyermek képe gyakori mozzanat a Sand-regényekben. Ld. még a Meunier d'Angibault (1845) befejezését.

<sup>20</sup> Vö. Marie-Claire Bancquart előszava a Les Maîtres sonneurs c. regényhez (Paris, 1979, 28. l.) Hasonló, noha kevésbé patetikus útnak indulásról van szó a Flavie végén is (1866). Az út, amelyen Emilius, a tudós indul el, mindenek előtt a tudás és a szabadság útja, nem pedig valamely egyetemes reménység szimbóluma.

## A zárt és a nyitott dialektikája: a visszatérések

Vannak olyan szereplők, akik csak azért utaznak el, hogy történetük végén majd visszatérhessenek, s bár tapasztalatokkal, szellemi vagy éppen anyagi javakkal gazdagodva, ugyanazt az életet folytassák, amelyiktől korábban menekülni akartak. Sabina testet-lelket próbára tevő, különös kalandok után tér vissza öregedő férje villájába (*Te-verino*, 1846), a tékozló lány, Mattea is megtér a családi fészekbe — igaz, boldogan és gazdagon, de lényegében ugyanúgy éli ezután a napjait, mint a szülei, „ki sem mozdulva Velencéből, de még az üzletéből sem” (*Mattea*, 1835). Hasonló a nyitott és a zárt tér közötti kapcsolat funkciója a *Maîtres sonneurs*ben is (1853), ám sokkal hangsúlyosabb és nyilvánvaló jelentése elgondolkodtató szemléletbeli változásra utal, főként ha a *Consuelo* lezárásával vetjük össze. Ebben a regényben sokkal több szó esik az utazás veszedelmeiről, mint kellemes és hasznos élményeiről, s a szereplők útja sem a végtelen felé tart már, mint a *Consuelo*ban, hanem inkább önmagába visszatérő görbét rajzol.<sup>21</sup> Joset, a csodálatos tehetségű muzsikussá váló útközben pusztul el, éjszaka, egy árokparton éri utol a fagyhalál. Társa, az öreg favágó, aki maga is afféle naív művész, úgy dönt ezek után, hogy lemond a további vándorlásról és visszatér gyermekei körébe. A regény végére a társadalmi és a földrajzi mozgástér rendkívül leszűkül. Ebben az esetben a letelepedés, a megállapodás mozzanata nemcsak a változtatásról, a mozgásról való általános lemondást jelenti, hanem elsősorban annak keserű fölismerését, hogy a nép értetlenül és ellenségesen fogadja, sőt kiveti magából a zseniális művészt; a kettejük közötti szövetség lehetetlen. Így tűnik el George Sand műveiből a társadalmi küldetés-tudattal megáldott-megvert alkotó művész...

## Statikus és nyitott terek: szabadban játszódnak jelenetek

A néha igen gondosan megrajzolt környezetben játszódnak szabadtéri jelenetek nyilvánvalóan nyitottságot sugallnak, ugyanakkor azonban statikusak is kétségbevonhatatlanul, hiszen valamennyi ilyen típusú befejezésben a megtalált egyensúlyi állapot, a boldogság és a megnyugvás keretében szolgálnak. A *Mare au Diable* (1846) végén „a fölszántásra váró barázdában térdeplő”, áhítatos imába merülő földműves képe — fölötté éneklő pacsirta röppen az ég felé — ember és természet, test és lélek, a vágyak és a valóság tökéletes harmóniáját sejteti. Pierre nem változásért fohászkodik, hanem állandóságért, a boldog pillanat örökkévalóságáért. A *François le Champi* (1847) lezárásának statikus jellegét még a rondószerkesztés is hangsúlyozza: a regény kezdete és vége „összecsend”. Az utolsó jelenet a forrásnál játszódik, ugyanazon a helyen, ahol története elején a két szereplő először pillantotta meg egymást.

Az ilyen típusú zárójelenetek közül a tér szempontjából a legjobban kidolgozott a *Ville noire* (1860) befejezése. Ebben a túlságosan is didaktikus allegóriában a mondanivaló megfogalmazódását egy sor lokatív jel is segíti. Ezek a jelek az ellentétek dialektikáján keresztül — főként a tér vízszintes és függőleges dimenzióira utalva — a társadalmi megbékélés vágyát fejezik ki.<sup>22</sup> Tonine és Sept-Épées falusi menyegzője

<sup>21</sup> Marie-Claire Bancquart, i. m., 29. l.

<sup>22</sup> Vö. Jean Courrier: *Présentation de La Ville noire*. Paris, 1978, XXVII-XXIX. l.

fokról-fokra a szegények és gazdagok, polgárok és munkások baráti ünnepévé alakul át. A „közös lakomának” egy tavacska körüli füves térség ad helyet, a fiatal pár pedig előbb diszkrétan elkülönülve, baráti társaságban egy „kis sziget orgonái alatt” ebédel. Később az ifjú házaspár természetesen körbe járják a vendégsereget, hogy fogad hassák a jókívánságokat. A testvéri megbékélés eszméje szinte isteni kinyilatkoztatás formáját ölti. Az „égi szózat” a szó konkrét értelmében is fölülről érkezik: az agg költő egy „nagy szikla magasából” indítja be az üzem turbináit, majd — hogy „illő módon közeledjék hallgatóságához” — lejjebb ereszkedik „egy kiálló szikláig”, hogy onnan vezényelje az élet, a munka és a szeretet himnuszát éneklő munkáskórust. A hegyről ereszkednek alá a felsőváros polgárai is, hogy a „két vetélytárs”, a „két testvérváros” végre egyetlen nagy örömműnnepeben egyesüljön.<sup>23</sup>

## Egyszerre zárt és nyitott terek

### a/ Vidéki házak

George Sand regényeinek a többsége házassággal végződik. A regényzárásoknak ez a gyakori toposza a megállapodottság, a révbe érkezés statikus értékeit fejezi ki. A boldog és végleges letelepedés lokatív jele a ház, ez a jól körülhatárolható, zárt térelem, amelyben az ember végre megtalálja a helyét és biztonságban érzi magát. A védelmező funkció, a háznak ez a közismerten szimbolikus értéke a Sand-regények többségében közvetlenül is megfogalmazódik. Így például Indiana (1832) „egyszerű és csinos kis kunyhója” ugyanúgy ellenáll a viharoknak, mint ahogy a *Monsieur Sylvestre* (1865) ifjú hőseinek „rózsaszínű házikója”, melyet fekvése oltalmaz meg az északi szélről. Noha ez a regénybeli hely lényegénél fogva zárt teret jelöl, Sand történeteiben mindig nyitott marad a külvilág felé: az író felfogása szerint a boldogság sohasem lehet önző. Vendégszerető házakról van szó, olyanokról, amelyekben szívesen fogadják a barátokat, a szegényeket vagy a fáradt vándort. Így van ez még Indiana és Ralph otthonában is, holott ők teljes visszavonultságban élnek. A kis Fadette pedig iskolát nyit a saját házában: „naponta négy órát foglalkozik a falu szegény gyermekeivel”. Nem ritka az sem, hogy több generáció vagy több család él együtt, ilyenkor a kicsiny falusi házban valósul meg a szerzőnek oly kedves utópia, a békés társadalmi kiegyezés. A „vegyes” házasságok révén találunk egymásra szegények, gazdagok, polgárok és parasztok.

A hajlékok külső leírása nagyon szűkszavú, sőt gyakran sematikus: csinos, tiszta, inkább kicsi, fehérre vagy rózsaszínre meszelt házakról van szó.<sup>24</sup> Ezeknek az „elbűvölő lakhelyeknek” az egyszerűsége lakóinak az erkölcsét tükrözi s ez azt is jelenti, hogy ezekben a regényekben a külső tér mintegy megkettőzi a szereplők belső világát. Hasonló a funkciója a tágabb környezetnek is: a házakat szép, szelíd, kicsit egyhangú tájak övezik, erdős domboldalak, megművelt földek, mezők, legelők. Valamelyest különleges helye van ebben a típusban Indiana „indián kunyhójának”, melyet távol a civilizációtól,

<sup>23</sup> Hasonló, de tengeri kiránduláson zajló ünnepség leírása fejezi be a *Mademoiselle Merquem* (1868) c. regényt.

<sup>24</sup> Indiana, 1832; *Le Meunier d'Angibault*, 1845; *La Petite Fadette*, 1848; *Les Maîtres sonneurs*, 1853, *La Daniella*, 1857; *Monsieur Sylvestre*, 1865; *Cadio*, 1867; *Les Deux frères*, 1875. A *Tour de Percemont* (1876) c. regényben az ügyvéd háza is ilyen lényegében, csak nagyobb.

regényes, vadromantikus táj övez.<sup>25</sup> A társadalmon kívülség, a távolság topográfiailag is jelzett, a történet a Bourbon sziget „vad erdeiben”, szinte érintetlen természeti környezetben fejeződik be. Ez a táj csak úgy duzzad az élettől: a fák kipattanó rügyci, a fészlő virágbimbók, a dolgos rovarok és madarak, a vadul burjánzó vegetáció panteisztikus ábrázolása egyértelműen azt sugallja, hogy a természet nemcsak biztos menedéket nyújthat a civilizáció számkivetettjeinek, hanem valódi életteret is.

## b/ Vidéki kastélyok

Az 1850-es évektől kezdve a kis házak fokozatosan átadják helyüket a kastélyoknak. Talán nem tévedünk, ha ebben a változásban annak szimbolikus kifejeződését látjuk, hogy az 1848 előtti nagy társadalmi utópiák már nem időszerűek, noha nyomaik még föllelhetők a későbbi regények jónéhány szereplőjének humanitárius eszméiben.

Az 1848 előtti regényekben ritkán tűnnek föl kastélyok, néhány jellemző vonásuk azonban figyelmet érdemel. A *Valentine*-ben (1832) nagyravagyó, módos parasztok vásárolják meg hajdani földesurak kastélyát. Az ábrázolás ironikus volta ellenére az írónő elnéző jóindulattal rajzolja meg a szereplőket, akiknek alapvető lelki jóságán mit sem változtat a személyes becsvágy: így azután „egyetlen szegény sem kopogtat hiába a kastély kapuján s egyetlen szomszéd sem kér hiába segítséget”. Miként a kis házak, a kastélyok sem az önző elzárkózás vagy a társadalmi elkülönülés színterei, s így nem is tekinthetők igazán zárt térnek, hiszen egyik meghatározó jegyük éppen a külvilág felé való nyitottság. Ugyanez a vonás a későbbi regények kastélyainak és udvarházainak is a jellemzője marad. A zárt térnek ez a nyitott jellege ebben az esetben is a benne lakók erkölcsiségére utal. A *Péché de Monsieur Antoine* (1845) című regényben különösen figyelemre méltó a polgár és a kastély viszonyának az ábrázolása, amely 1850 után gyökeres átalakuláson fog átmenni. Cardonnet „nagyon kicsinek érzi magát ebben a környezetben, ahol oly méltósággal vegyül a fényűzés és az egyszerűség”; „a kastély tiszteletet ébresztő komorsága, a bútortat választékos szépsége, a gyönyörű park, az előkelő ház légköre” tökéletes ellentétben áll az úgazdag középszerűségével és kétes ízlésével. A későbbi regények polgárai már „méltóak” a kastély képviselte értékekhez: intelligenciájukban, ízlésükben, szokásaikban már nincsen semmi kivetnivaló, s a szükségleteik szerint átalakított ódon lakhelyek sem veszítenek régi értékükből és méltóságukból...<sup>26</sup>

A kastélyok természetesen jóval népesebbek mint a kis házak; tágas lakosztályaikban jól megfér akár három generáció is, több család, nagyon gyakran még a barátok is, sőt az ő családjuk is. A különböző helyzetű és származású szereplők tökéletes egyet-

<sup>25</sup> A Marquis de Villemer (1860) végén ismét föltűnik egy „szegény kunyhó” képe. A regény utolsó mondatában ezt olvassuk: „Caroline s’est assise avec bonheur sous l’âtre misérable où elle avait vu à ses pieds pour la première fois l’homme avec qui elle eût partagé sans effroi une hutte dans les Cévennes et l’oubli du monde entier.” („Caroline boldogan ült oda a nyomorúságos tűzhelyhez, ahol először látta lábainál azt az embert, akivel félelem nélkül osztott volna meg egy kunyhót a Cévennes-i hegyekben és feledkezett volna meg a világról.”)

<sup>26</sup> A Péché de Monsieur Antoine-t lezáró végső nagy látomásnak a legfontosabb kompozíciós elemei éppen azok a lokatív jelek, amelyek az eljövendő emberi boldogság, jólét és szépség egyetemességét, az ember és világ szent harmóniáját hangsúlyozzák.

értésben élnek.<sup>27</sup> Ha a kastély-lakók valamilyen okból a birtok eladására kényszerülnek, mint pl. a *Mont-Revêche*ben, a kastélytól semmiképpen sem válnak meg, ragaszkodnak a „közös fészekhez”, ahol ismeretlen dolog a tétlenség: mindenki dolgozik, kutat, iparral, kereskedelemmel vagy művészettel foglalkozik, gyakoriak a színelőadások is.<sup>28</sup> George Sand utolsó regényében (*La Tour de Percemont*, 1876) a társadalmi kompromisszum eszméje a térábrázolásban is nyomatékosan kifejeződik. A főszereplő egy gazdag ügyvéd, aki kezdetben nem szíveli a kastélyt, később azonban „megbocsát neki”, mivel gyermekei éppen ott találtak rá a boldogságukra.<sup>29</sup> Noha korábbi, szerényebb lakhelyét nem hagyja el, gyakran és szívesen időzik az ódon kastélyban, melynek több helyiségét is fényűzően rendbe hozatja, hogy ott fogadhassa népes családját, mely a házasságok révén valamennyi társadalmi osztályt magában foglalja. A regény záróképében az egész családot együtt látjuk a kastély hatalmas ebédlőjében.

Noha a kastélyok urai általában jólétben élnek, egyszerű ízlésük, szerény igényeik s odaadó önzetlenségük révén nagyon is hasonlítanak a „kis házak” lakóihoz [...]. Valójában persze az ábrázolásnak ez az idealizmusa egy többé-kevésbé ártatlan társadalmi képmutatás megnyilatkozása is. Ennek a korszaknak a regényeivel kapcsolatban írja Charles Grivel, hogy az ilyen típusú művek a „szereplő»boldogságát« helyezik előtérbe és ennek eszközeit pedig (szerelem, házasság) a legfontosabb elérendő célként jelölik meg; emögött a látszat mögött azután az osztályérdekek (vagyon, dicsőség), annak el- lenére, hogy a szövegben nagyon is meghatározóak, szinte láthatatlanná válnak.”<sup>30</sup>

Nyilvánvaló, hogy a regények teljes szövegén végzett elemzés a térviszonyok funkciójának összetettebb értelmezését tenné lehetővé. A befejezés azonban témánk szempontjából is „stratégiai helynek” bizonyult, olyan szövegrésznek, ahol a térfunkciók legfontosabb erővonalai is összefutnak és így különösen jó lehetőséget kínálnak annak megmutatására, hogy a térábrázolás mennyire nem egyszerűen mimetikus, leíró funkciót tölt be, hanem fontos szerepe van az elbeszélés szerveződésében és a mű végső jelentésének kialakításában is.

<sup>27</sup> *Le Château des Désertes*, 1851; *Mont-Revêche*, 1853, *L'Homme de neige*, 1859; *Jean de la Roche*, 1859; *Valvèdre*, 1861; *Les Deux frères*, 1875. A *Nanon* c. regényben (1872) nem kastélyról van szó, hanem egy nagy kolostorépületről, amelyet egy parasztlány vásárol meg, aki később házassága révén grófné lesz. Az életmód itt is a kastélybelihez hasonló.

<sup>28</sup> A 27. jegyzetben említett regényeken kívül ld. még: *Adriani* (1853) és *Le Marquis de Villemer* (1860).

<sup>29</sup> A társadalmi megbékélés eszméje fogalmazódik meg a *Mauprat* (1837) befejező részében is, ahol *Patience* forradalom alatti tevékenységével kapcsolatban többek között ezt olvashatjuk: „son impartialité entre le château et la chaumière, sa fermeté et sa sagesse, ont laissé des souvenirs ineffaçables dans la Varenne.” („elfogulatlansága a palota és a kunyhó között, határozottsága és bölcsessége kitörülhetetlen emléket hagyott a Varenne-vidéken.”)

<sup>30</sup> I. m., 306. l.

# Hamlet és Turgenyev

HETESI ISTVÁN

Az európai műveltségű, zenéhez, színházhoz, irodalomhoz, képzőművészethez és filozófiához kiválóan értő, több nyelven író-olvasó-társalgó Turgenyev a világirodalom kiemelkedő hőseit — Don Quijoté-t, Faustot, Mefisztót, Hamletet és Lear királyt — előszeretettel értelmezi úgy, mint általános emberi magatartásformák konkrét, egyedi megnyilvánulásait. Az „általános emberi” számára azt jelenti, hogy a hamleti, fausti stb., tulajdonság és magatartás megjelenhet Shakespeare vagy Goethe korában, de érvényes lehet a XIX. század közepén, Oroszországban is.

Turgenyev középponti hőse a kallódó nemesi értelmiségi, az orosz „felesleges ember”. Benne fedezi fel Hamlet örök emberi tulajdonságait, azok XIX. századi, oroszországi konkretizációit. Turgenyev ugyanis meghatározott céllal nyúl világirodalmi reminiszcenciákhoz: műveiben saját korának kérdéseire keresi a választ, saját kora felől, a maga nézőpontjából értelmezi kedves, egyetemes léptékű hőseit. Ezzel tulajdonképpen európai hagyományhoz kapcsolódik. Shakespeare századok koptató hatását nem érző művéről írja Cs. Szabó László: „Másfél századig, élete első másfél századában a *Hamlet* egyszerűen jó *színház*. (Cs. Szabó kiemelése) [...]. Töprengeni csak a 18. század utolsó harmadában kezdtek rajta.”<sup>1</sup> Az első töprengők egyike Goethe, aki — Friedenthal szavaival — „Shakespeare-t is egészen sajátos módon értelmezte.”<sup>2</sup> Nyomában a romantika időszakában kibontakozik a „Hamlet mi vagyunk, Hamlet én vagyok”<sup>3</sup> szemlélet, azaz a XIX. század eleji helyét nem lelő, töprengő, világtól elidegenedő intellektuel a „könyves királyfi” (Cs. Szabó kifejezése) alakjában lel önkifejezést segítő rokon lelket, azonosulási mintát. Turgenyev Hamlet-értelmezése gyökereivel német talajba mélyed: Goethe, a Schlegel testvérek és Hegel vannak rá nagy hatással, az ő nézeteiken töprengve formálja eredetivé a maga felfogását.

Goethe a *Wilhelm Meister tanulóéveiben* Hamlet viselkedésének kulcsát abban látja, hogy „nagy tett nehezedik egy tetre nem született lélekre [...]. Itt tölgyet ültetnek egy drága edénybe, melynek csak kedves virágokat lett volna szabad magába fogadnia; a gyökerek szétterjednek, az edény megsemmisül.”<sup>4</sup> Turgenyev számára fontos gondolatok ezek: a Szellem titokfeltáró vallomása révén elérkezik a cselekvés pillanata, de a hősön tett helyett „csodálkozás és méla kór vesz erőt” és a bosszút halogatja. Goethe értelmezésében Hamlet gazdag érzelmvilágú, humanista gondolkodású, a szép és a jó, az erkölcs ápolására és nem gyakorlati cselekvésre született ifjú. „Egy szép, tiszta, nemes, fölötte erkölcsös lény, melyben nincs meg a hősöket alkotó érzéki erő, — olvasható tovább a Wilhelm Meister tanulóéveiben —, tönkremegy olyan teher súlya alatt,

<sup>1</sup> Cs. Szabó László: Shakespeare. Esszék. Budapest, 1987. 208. l.

<sup>2</sup> Richard Friedenthal: Goethe élete és kora. Ford. Györfy Miklós. Budapest, 1978. 543. l.

<sup>3</sup> Cs. Szabó L.: i. m., 208. l.

<sup>4</sup> J. W. Goethe: Wilhelm Meister tanulóévei. Ford. Benedek Marcell. — In: Goethe: Antik és modern. Budapest, 1981. 182. l.



melyet sem viselni, sem ledobni nem tud; minden kötelesség szent előtté, ez túlságosan nehéz. Lehetetlent követelnek tőle; nem olyasmit, ami magában véve lehetetlen, hanem azt, ami neki lehetetlen.”<sup>5</sup> A habozás, a tépelődés tehát belső okokra, egyrészt az „érzéki erő”, a cselekvőképesség, a határozottság hiányára, másrészt pedig — ennek ellentétéként — a felfokozott felelősségérzetre vezethető vissza. Hamlet erejét — Goethe szerint — meghaladja a kikökönt idő helyretolásának követelménye, de erkölcsi felelősségérzete mégis azt diktálja, hogy vállalnia kell a cselekvést. Ebből a belső konfliktusból ered tépelődő melankóliája.

A Schlegel testvérek átveszik Goethe interpretációját és olyan irányban építik tovább, amelyet majd Turgenyev is követ. Friedrich Schlegel így ír Hamletről: „Egy csodálatos szituáció folytán nemes természetnek minden ereje a töprengő értelemben összpontosul, a cselekvő erő viszont teljességgel megsemmisül. Lénye meghasonlik, akárha kínpadon tépnék kétfelé; széthull, és elmerül az egyre mélyebben töprengő és latolgató szellem áradásában, mely őt magát még kínosabban nyomasztja, mint az összes hozzá közel állót.”<sup>6</sup> A „töprengő értelem” és a „cselekvő erő”, a gondolat és a tett ellentmondásos viszonya Turgenyevnél is felbukkan majd, mint a hamletti — „felesleges emberi” magatartás egyik jellegzetessége. Az e belső konfliktus, a „gondolkodó és a tevékeny erő határtalan aránytalansága”<sup>7</sup> következtében fellépő bénultság, meghasonlás ugyancsak a turgenyevi hősök sajátja. A gondolat és az akarat konfliktusa, a tudat, a reflexió túlsúlya a gyakorlati cselekvéssel szemben visszatérő eleme a német romantika Hamlet-értelmezésének.<sup>8</sup> A „hamletizmus” aktuális tartalommal telítődik: a feudális széttagoltság nemzetet egyesítő tetteket igényel, de reális társadalmi erő híján marad a kis fejedelemségek határain felülemelkedő, a cselekvés szükségességét felismerő, de gyakorlati értelemben tétlenségre kárhozott „latolgató szellem”. Nem véletlen, hogy az orosz „hamletizmus” ebből a német interpretációból nyeri tápláló forrását.

Hegel egyetért Goethével abban, hogy „nagy tett súlya nehezedik egy olyan lélekre, amely nem érett a tetre”.<sup>9</sup> A cselekvési készség megítélése is hasonló: „Hamlet [...] praktikusán gyenge természet, önmagába visszahúzódó nemes lélek, és csak nehezen tudja rászánni magát, hogy e belső harmóniából kimozduljon”. (130) Új vonás viszont Hegelnél, hogy a belső feltételek mellett utal a külsőkre is. Szerinte Hamlet nemes lelke nem „erélyes tevékenységre való” és pusztulás vár rá „saját habozása és a külső körülmények, a külső bonyodalmak következtében”. (416) Goethehez viszonyítva új és a későbbi interpretációkban termékenyítőleg ható gondolat az is, hogy „Hamlet habozik, mert nem hisz vakon a szellemnek sem.” (130) E vélekedésben benne rejlik ugyanis a

<sup>5</sup> Uo. 182. l.

<sup>6</sup> August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: Válogatott esztétikai írások Ford. Bendl Júlia és Tandori Dezső. Budapest, 1980. 148–149. l.

<sup>7</sup> Uo. 149. l.

<sup>8</sup> Lásd erről részletesen: Lev Vigotszkij: Művészetpszichológia. Budapest, 1968; Cs. Szabó L.: i. m.; И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения. т. 5. М., 1980. Комментарий. 506–525; Ю. Д. Левин. Шекспир и русская литература XIX века. М., 1988; Ю. В. Машин. И. С. Тургенев и вечные образы мировой литературы. Изв. Акад. наук СССР, серия лит-ры и языка. т. 43. 1984. № 1. 22–23.

<sup>9</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Esztétika. Rövidített vázlat. Ford. Tandori Dezső. Budapest, 1979. 130. l. A továbbiakban Hegelt ebből a kiadásból idézzük az oldalszám feltüntetésével.

lőhős jellemének másfajta megítélési lehetősége. Hegel el is indul ebbe az irányba: „a királyfi kételkedik, és saját intézkedései révén kíván meggyőződni a tényállásról, mielőtt cselekvésre szánná el magát.” (131) Itt nem cselekvésképtelenségről van szó, hanem arról, hogy Hamlet bizonyosságot akar szerezni a történekről és a cselekvés szükségességéről. Turgyev e nyomvonalon már nem követi filozófus tanítómesterét: neki a reflektív hajlamú, a cselekvés lehetőségét elszalasztó Hamletre van szüksége XIX. századi gondolatainak erősítéséhez.<sup>10</sup> A század gyermekét, a XIX. századi Hamletet csak erkölcsi és pszichés arculata köti az eredetihez, mert — ahogy Levin írja — „a hamletizmus bizonyos autonómiát szerzett, ilyen vagy olyan módon eltávolodott az ősforrástól, az új írók saját koruk érdekeit és igényeit tükrözve sajátos »társyszerzősre« léptek Shakespeare-rel.”<sup>11</sup>

Ez a „társyszerzőség” jellemzi az orosz irodalmat is, ahol a „hamletizmus” nemzeti táptalaját a miklósi rendszer adja. Az 1825-ös dekabrista felkelés bukása után a társadalmi értelemben vett cselekvés lehetetlen. I. Miklós uralkodása kezdetén egy sor reform bevezetését tervezi, de elképzelései elsüllyednek a feudális államapparátus, az érdekeit féltő bürokrácia tengerében. Folytatódik Oroszország történelmi „időn kívülsége”. A kor egyik legkiválóbb elméje, Csaadajev egész nemzedéke életérzését foglalja szavakba *Filozófiai leveleiben*: „Mi csak a legszűkebb jelenben élünk, múlt és jövő nélkül, teljes szélcsendben.”<sup>12</sup> Ez a szélcsend nem kedvez a mozgásnak. A szellem befelé fordul, a személyiség önmaga kényszerű kiművelésével foglalkozik. A tétlenségre kárhoztatott nemzedék német filozófiával, mindenek előtt Hegellel ismerkedik, a lét és a történelem kérdéseire keres elméleti választ, miközben az orosz élet problémái érinthetetlenek. Ez az értelmiség válik fogékonnyá Hamlet töprengéseire, magatartására, különösen ezek német interpretálására.

Az „orosz Hamlet” felfedezésében jelentős szerepe van Polevojnak, aki lefordítja és 1837-ben kiadja Shakespeare remekét. E fordítás alapján ugyanebben az évben először Moszkvában, majd Péterváron színpadra is állítják a drámát. Polevoj fordítása nem szöveghű: a szöveget számos helyen „aktualizálja”, hangsúlyozva ezáltal a mű és az 1830-as évek orosz valóságának kapcsolatát. „Hamlet világszemlélete alapján [...] korunk embere, a XIX. század gyermeke, — írja. Értelmezésében Goethére támaszkodik, Hamlet jelleméből a gyenge akarat és a kötelesség ellentétét emeli ki, minnek következtében a hős szenvedései érthetőek nekünk; betegesen visszhangoznak a lelkünkben, mint hozzánk közeli, rokon ember szenvedései; együtt sírunk Hamlettel és siratjuk magunkat is.”<sup>13</sup>

Polevoj „aktualizált” fordítása és a dráma moszkvai színrevitele (Mocsalov emelkedett játékaival a címszerepben) adja az alkalmat Belinszkijnek a maga Hamlet-felfogása kifejtésére. A kritikus ismeri Vroncsenko 1828-as, szöveghű fordítását, ismeri Go-

<sup>10</sup> Király Gyula bizonyosság és cselekvés összefüggése szempontjából Hamletet Raszkolnyikovval állítja párhuzamba. Lásd erről: K. Gy.: Dosztojevszkij és az orosz próza. Budapest, 1983. 285–309. l.

<sup>11</sup> Ю. А. Левин. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. 159.

<sup>12</sup> Csaadajev: Filozófiai levelek egy hölgyhöz. Ford. Fränkel Anna. Budapest, 1981. 17. l.

<sup>13</sup> Idézi Levin: i. m., 164. l.

ethe és Hegel értelmezését és mindez segíti, hogy 1838-ban megjelenő tanulmánya<sup>14</sup> az orosz Hamlet-irodalom korszakos alkotása legyen.

Belinszkij — nyugati elődeihez hasonlóan — Shakespeare hősének konfliktusát általános emberi probléma megnyilvánulásának tartja, amely nem kötődik egyetlen, meghatározott korhoz, így alkalmas a XIX. századi orosz valóság kifejezésére is. „Hamlet! [...] értik önök e szó jelentését? — kérdezi már a tanulmány elején —, ez az emberi élet, ez — önök, ez én vagyok, ez közülünk mindenki [...]”(2,8) Belinszkij Hamlet jellemének értelmezésekor Hegel triádáját (tézis — antitézis — szintézis) alkalmazza. E szerint minden egyes embernek (sőt, az egész emberiségnek) megvan a maga gyermekora, amely a természet és az emberi szellem öntudatlan harmóniájának korszaka. Ezt követi az ifjúkor, amely átmenet az újabb harmónia, a felnőttkor irányába. Ez az átmenet a széthullás, a bomlás, a diszharmónia korszaka. Az ember ekkor már nem éri be a „természetes öntudattal” és az „egyszerű érzéssel”: „tudni akar; és mivel a kielégítő tudásig ezernyi tévelygésen kell átmennie, harcolni kell önmagával, így el is bukik!” (2,10) Hegel szerint Hamlet nehezen szánja rá magát, hogy belső harmóniájából ki-mozduljon. Ebből indul ki Belinszkij is: szerinte a dán királyfi — és itt Goethével ért egyet — nemes lelkű, művelt ifjú, akinek „minden tőle függőt boldoggá tenni és utat nyitni minden jónak — ez jelentené az *uralkodást*.”(2,41) (Belinszkij kiemelése) Hamlet ekkor „széplélek”, boldog és elégedett az élettel, mert a valóság még nem vált el az álmoktól. Ez az erkölcsi gyermekkor, a harmónia állapota.

Belinszkij szerint a „széthullás”, a diszharmónia kora akkor jelenik meg Hamlet életében, amikor jellemében konfliktusba kerül egymással az akaratgyengeség és a kö-telességtudat. Ezt a Goethe által felvetett ellentmondást ő másként oldja fel. Goethe az akaratőr hiányát Hamlet alap tulajdonságának tekinti: „tette nem született lélekről” beszél, amely a kötelesség terhét „sem viselni”, „sem ledobni” nem tudja. Azaz a probléma belül, a hős lelki alkatában van. És Belinszkij megoldása: „Minél emelkedettebb lélekben az ember, annál rettenetesebb széthullása és annál diadalmasabb győzelme saját végessége felett [...]. Ime a hamleti gyengeség jelentése. Valóban, nézzék meg: mi vitte őt ilyen szörnyű diszharmóniába, mi taszította ilyen gyötörő harcba önmagával? — a valóság *összeegyeztethetelensége életideáljával: íme ez*. (Belinszkij kiemelése) Ebből fakadt gyengesége és határozatlansága, mint a diszharmónia szükségszerű kö-vetkezménye.” (2,43) Hamlet azonban úrrá lesz a diszharmónián, talál magában erőt és határozottságot erkölcsi kötelessége teljesítésére. Megváltozik tehát Goethe gyenge akarat kontra kötelességtudat képlete: „íme Hamlet eszméje: *akaratgyengeség, de csak a széthullás következtében, és nem természetéből fakadóan*. (Belinszkij kiemelése) Természetétől fogva Hamlet erős ember [...]” (2,43) A valósággal való összeütközés kö-vetkeztében — amelynek szerepét már Hegel is említi — meginog önmagába vetett hite, a kiútatlanság érzése és a reflexió keríti hatalmába, ahelyett, hogy cselekedne. A darab végén azonban létrejön a szintézis. Hamlet — mondja Belinszkij — a megvilá-gosodás ünnepi percében kilép személyiségéből és az igazság abszolút szemléléséig emelkedik, de ekkor a dráma véget ér.” (2,53) Belinszkij a tragédiában a hegeli antitézis,

<sup>14</sup> Belinszkij: „Hamlet”. Shakespeare drámája. Mocsalov Hamlet szerepében. — Mi a tanulmányt az alábbi kiadásból idézzük (a kötet és az oldalszám feltüntetésével): В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, М., 1953. I. 1-13.

a „széthullás”, a diszharmonia megjelenítését látja, és számunkra ez most azért érdekes, mert nézetünk szerint hasonló felfogás érvényesül Turgenyev művészi gyakorlatában is. Turgenyev nem lineáris eseménysort ábrázol, elbeszélései és regényei a hősök életének sorsfordulóit, döntő epizódjait mutatják be, azaz a diszharmoniót, és többnyire csak röviden szól a „harmonia” (visszapergetés, előtörténet, betétnovella stb. alkalmazásával) és a szintézis (végkifejlet, epilógus stb.) állapotáról. Fischer<sup>15</sup> találónorma — katasztrófa — finálé „triadával” határozza meg Turgenyev elbeszéléseinek építkezését, amelyen belül a katasztrófa művészi megjelenítése foglalja el a középponti helyet.

Belinszkij tehát Hamletben az 1830-as évek végén természete szerint erős, de tétlenségre kárhoztatott jellemet lát és ugyanilyennek látja saját nemzedékét is. S hogy Hamletet mennyire a XIX. század gyermekével hozza összefüggésbe, mi sem bizonyítja jobban, hogy nézőpontja — a kor szükségleteivel összefüggésben — néhány év múlva megváltozik. A kor, az 1840-es évek a valóság problémáival való foglalkozás kérdését veti fel az ideák világában élő, kényszerűségből saját személyiségének kiművelésével elfoglalt orosz intellektuel számára, azaz az eszmék, a szavak tettekre váltásának igényét, és Belinszkij ennek elmaradását hánnya szemére — saját korára vonatkoztathatóan — Hamletnek is. „Tudja, hogy meg kell tennie azt, amire sorsa felhívta és mégis habozva torpan meg az elkövetendő tett előtt, elsápad a szörnyű felhívásra, ingadozóvá lesz és szégyenteljes határozatlanságában csak *beszél ahelyett, hogy cselekednék*.”<sup>16</sup> (Belinszkij kiemelése) Ez már a szó és a tett ellentmondásának bírálata, amely megjelenik majd Turgenyev „felesleges embereinek” jellemében.

Hamlet alakja szinte pályakezdő éveitől foglalkoztatja Turgenyevet. Az 1840-es évektől kezdve hamleti tulajdonságokkal „megáldott” hősök sorát teremti meg és pályája delelőjén, 1859-ben — Don Quijotével összevetve — tanulmányban is kifejti gondolatait. A hősrre vonatkozó kiinduló tételét egyik 1855-ben kelt levelében így fogalmazza meg: „A valóságban nincs shakespeare-i Hamlet, vagy kérem van, de Shakespeare fedezte fel és tette közkinccsé.”<sup>17</sup> Azaz Hamlet archetípus, általános emberi magatartásforma kifejezője és az angol drámaköltőnek nem az alak kitalálása, hanem felfedezése és közkinccsé tétele az érdeme. Ugyanúgy archetípus Cervantes hőse, Don Quijote is. „Úgy látjuk — írja Turgenyev *Hamlet és Don Quijote*<sup>18</sup> című tanulmányában —, hogy e két típusban az emberi természet két alapvető s egymással ellentétes sajátossága testesül meg — a két típus mintegy két vége annak a tengelynek, amelyen az emberi jellem forog.” (86) A tengely két vége a hősök eszményhez való viszonyában polarizálódik: „Mindenki — tudatosan vagy öntudatlanul — alapelve, eszménye szerint él, vagyis aszerint, hogy mit tart szépnek, igaznak, jónak. Sokan készen kapják eszményüket,

<sup>15</sup> В. Финер. Повесть и роман у Тургенева. В кн.: Творчество Тургенев. Сб. статей под ред. Н. Н. Розанова. М. 1920.

<sup>16</sup> Belinszkij: Puskin. Ford.: Lukács Györgyné. Budapest, 1951. 210. l.

<sup>17</sup> Н. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. М., 1978 — Письма. 3. 1987. 49.

<sup>18</sup> Turgenyev: Hamlet és Don Quijote. — In: T.: Visszaemlékezések, levelek. Válogatta Zöldhelyi Zsuzsa, ford. Szöllősy Klára. Budapest, 1963. A továbbiakban a tanulmányt ebből a kiadásból idézzük, zárójelben az oldalszám feltüntetésével. A tanulmányról lásd még: Zöldhelyi Zs.: Turgenyev világa. Budapest, 1978.; Jagusztin László: Eszme, hős, magatartás. — In: Világosság, 1987. 3. 173–180. l.

meghatározott s történelmileg kialakult formákban; életüket ehhez az eszményhez igazítják.” (86) Ilyen az ideáljában sosem kételkedő Don Quijote. Mások ellenben „elemzik eszményüket, összevetik egyéni elgondolásukkal [...] eszményét, élete célját és alapját mindenki vagy *önmagában*, vagy *önmagán kívül* (az én kiemelése — H. I.) találja meg: más szavakkal, vagy az *én* (Turgenyev kiemelése) kerül az első helyre, vagy valami más, amit felsőbbrendűnek ismerünk el.” (87)

Mit fejez ki Turgenyev szerint Don Quijote? „Elsősorban hitet: valami örök és megingathatatlan igazságba vetett hitet: ez az igazság *kívül* (Turgenyev kiemelése) van az egyes emberen, nem hódítható meg egykönnyen, szolgálatot és áldozatot követel — de állandó szolgálattal, teljes áldozattal megközelíthető. Don Quijote teljes odaadással szolgálja ideálját, kész érte minden nélkülözést vállalni, akár életét is feláldozni; életét csak annyira értékeli, amennyiben eszközül szolgál az eszmény megtestesítéséhez, az igazság és az igazságosság meghonosításához a földön.” (87–88) Jelleme — hősiessége mellett is — nem mentes az askézistől és a bizonyos fokú korlátoltságtól: „Állandóan egyazon célra tör, s ez némiképp egyhangúvá teszi gondolatait, szellemét pedig egyoldalúvá; keveset tud, de nem is kell sokat tudnia; tudja, mi a dolga, miért él e földön, és ez a legfőbb tudás.” (88)

És mit fejez ki Hamlet? A saját kora problémái felől közelítő Turgenyev figyelmen kívül hagyja azt a Hegel által felvetett értelmezési lehetőséget, amely szerint Hamlet nem hisz vakon a Szellem szavának, meg akar bizonyosodni annak igazáról, s miután ez megtörtént, cselekszik is. A *Hamlet és Don Quijote* tanulmány „kihordásának” évtizede és közvetlenül az írás időszaka új követelményeket támaszt az orosz szellemi életben addig meghatározó szerepet betöltő nemesi intellektuella szemben. A személyiség kiművelése, az eszmények, ideálok megfogalmazása után következik a valóráváltás, a cselekvés időszaka, és Turgenyev azt látja, hogy az 1850-es évek közepén kibontakozó és az évtized végére kulmináló társadalmi változások irányítása meghaladja e művelt értelmiség erejét. Felfogásának így jobban megfelel a Goethe, a német romantikusok, Hegel és az orosz elődök által sugalmazott „másik”, a „gyenge” Hamlet.

Turgenyev a hős befelé fordulásából, individualizmusából indul ki: „Az elemzés mindenekelőtt önzés, és ezért hitetlenség. Hamlet egészen magának él; egoista; de magában hinni még az önző sem tud, hinni csak abban lehet, ami kívülünk és fölöttünk van. De énjé, melyben hinni nem tud, drága Hamletnek. Ez a kiindulópont, amelyhez állandóan visszatér, mert nem lel semmit e világon, amihez lelkileg csatlakozhatna; szkeptikus, örökké önmagával veszkölődik, vitatkozik ...” (89) Amikor Turgenyev e gondolatokat végső formába önti, a csigiríji járás Hamletjétől Rugyinton át Lavreckijig egy sor hamleti figura megalkotása áll már mögötte, és e hősökre természetszerűleg jobban ráillik ez a jellemzés, mint a dán királyfira. Turgenyev hőse gondolkodó intellektuel, akiben — akárcsak F. Schlegelnél — fejlett a „töprengő értelem”, az elemzésre való hajlam, de akiben az aktivitás a külső körülmények kedvezőtlen hatására befelé irányul és önelemzés formáját ölti. Az önmagával való foglalatosság oly mértékben válik sajátosságává, hogy ez jellemzi akkor is, amikor a körülmények már a kifelé fordulást igénylik. Ugyanakkor a reflexióra, elemzésre való hajlam meghonosítja benne a mindenben, még önmaga gondolataiban és érzelmeiben való kételkedés hajlandóságát is, aminek következtében — Don Quijotével ellentétben — képtelen átadni magát ma-

radéktalanul érzelmeinek és a cselekvésnek. Érzelmait Turgenyev Opheliához fűződő kapcsolatával jellemzi: képtelen igazán szeretni, és ez a szerelem „Hamletnek megint csak alkalom, hogy önmagával foglalkozzék.” (96) Ami pedig a cselekvést illeti: „Hamlet tétovázik, ámítja önmagát, beéri azzal, hogy önmagát ócsárolja, s végül is váratlanul öli meg mostoháját.” (91) Így jut el Turgenyev a maga konklúziójához, amelynek értelmében „a *tetthez* akarat kell, és a *tetthez* gondolat is kell (az én kiemelésem — H. I.); de a gondolat és az akarat kettéváltak, és napról napra jobban eltávolodnak egymástól [...]” És argumentumként:

„S az elszántság természetes színét

A gondolat halványra betegíti;

(III. felv. I. szín) — mondja Shakespeare, Hamlet száján keresztül.” (98) Látjuk tehát, hogy a német és az orosz elődök nyomán itt is jelen van a „gondolat” [a „töprengő értelem” (F. Schlegel), az „önmagába visszahúzódnó nemes lélek” (Hegel)], a reflexió akaratere és cselekvési készségre [”érzéki erőre” (Goethe), „cselekvő erőre” (F. Schlegel)] gyakorolt bénító hatása. Az érvként felhozott idézet szövegösszefüggéséből<sup>19</sup> kiragadva ugyancsak a turgenyevi, és nem shakespeare-i gondolatmenetet szolgálja.

Turgenyev a hamleti tépelődést és kételyt Goethe Mefisztójának tagadásával is összefüggésbe hozza. Tulajdonképpen nem új gondolat ez: megjelenik már az író pályája elején, Vroncsenko Faust-fordításáról<sup>20</sup> 1844-ben írott bírálatában. „Mefisztó — írja ekkor — minden ember ördöge, akiben megszületett a reflexió; annak a tagadásnak a megtestesülése, amely a kizárólag saját kételyeivel és értetlenségével elfoglalt lélekben jelenik meg: a magányos és elvontságra hajló emberek ördöge, olyan embereké, akiket mélységesen zavarba ejt valamilyen apró ellentmondás magánéletükben, és akik filozófikus könnyel mennek el az éhségtől haladkló kézművesek egész csoportja mellett.” (Sz, I, 210) A reflektív hajlam, az önmagával bíbelődés, a magány, az elvontság, az élet nem ismerése csupa olyan tulajdonság, amely Turgenyev „felesleges embereit” jellemzi majd. Turgenyev 1844-ben lényegében felvázolja a „feleslegessé” válás folyamatát: a romantikus nemesi ifjúból a szkeptikus töprengés, a reflexió révén önmaga bűvkörében élő, az életet, a társadalom gondjait nem ismerő, „felesleges ember” lesz. A „naturális iskola” esztendeiben vagyunk, amikor a romantika befelé fordulást előidéző életszemléletének leküzdése van az irodalmi viták napirendjén. Turgenyev ezért hívja fel a figyelmet a reflektív hajlamú hős ellen forduló tagadás veszélyeire. Az író szerint csak „az érdemi meg igazán az ember nevet, aki ki tud lépni ebből a varázskörből, és megy tovább, előre.” (Sz, I, 202) Az individualizmus zártsága helyébe magasabb elveket állít: „az ember sarokköve nem ő maga mint oszthatatlan egység, hanem az emberiség, a társadalom, amelynek megvannak a maga örök, megingathatatlan törvényei.” (Sz, I, 216)

A tagadás elve más hangsúlyt kap a *Hamlet és Don Quijoté*-ben. „Hamlet is Mefisztó — írja Turgenyev 1859-ben — de olyan Mefisztó, aki be van zárva az emberi

<sup>19</sup> A szövegösszefüggésben történő értelmezést lásd Kéry László: Talán álmodni. Hamlet tanulmányok c. könyvének I. fejezetében. Budapest, 1989. 11–47. l.

<sup>20</sup> A bírálat szövegét a 17. sz. jegyzetben jelzett kiadásból idézzük a Művek (Szocsinyenyija = Sz), a kötet és az oldalszám jelölésével.

természet eleven korlátai közé, s tagadása ezért nem egy a gonosszal, sőt, — a gonosz ellen irányul.” (97) A „gonosz ellen” irányulás lényege: az adott világgal szembeni oppozíció, a tagadás. És ez a tulajdonság a turgenyevi „felesleges emberek” egyik lényegi sajátja: az író hősei nem épülnek be a fennálló viszonyokba, magányuk, hontalan bolyongásuk, ideáljaik — a létező renddel szembeni ellenzékiesség kifejezői. „Hamlet szkepticizmusa nem indifferenzizmus, nem közöny, ebben áll jelentősége, emberi méltósága, — folytatja gondolatmenetét Turgenyev —, [...] nem hisz [...] az igazság azonnali megvalósulásában, mégis kitartóan küzd a hazugság, a hamisság ellen [...]” (97) Másfél évtized telik el a Faust-bírálat óta, és a világ Turgenyev körül megváltozik: folyik a társadalmi reformok előkészítése és az író szerint az alakuló új orosz életben minden értékre, így hamletekre és don quijotéokra is egyaránt szükség van. S mivel archetípusokról van szó, az általánosítás nem áll meg nemzeti keretek között. Hamlet és Don Quijote ellentétpárjában, Turgenyev szavaival: „a dualizmusban, az emberi természet alaptörvényét kell felismernünk; az emberi élet nem egyéb, mint két örökké széthúzó és örökké egybeolvadó elv állandó harca, állandó kibékülése. [...] Hamletek a természet alapvető centripetális erejét fejezik ki, melynél fogva minden élőlény a teremtés középpontjának tekinti magát, és minden egyébről úgy véli, hogy az csupán csak őerte létezik [...]. Enélkül a centripetális erő nélkül — az önzés ereje nélkül — a természet nem tudna meglenni, éppúgy, mint a másik, a centrifugális erő nélkül sem, melynek törvénye szerint minden élőlény csupán a másikért létezik [...]. Ez a két erő: tehetetlenség és mozgás, maradiság és haladás törvénye — minden létezőnek alapja.”(99)

Turgenyev szerint az életben egyik archetípus sem jelentkezik tisztán: „ők csak két irány szélsőséges kifejezései” (105), valójában az emberben — más-más arányban — hamleti és don quijote-i tulajdonságok ötvöződnek. Ezt a felfogását érvényesíti alakábrázolásában is. Rugyint például alapvetően Hamletként állítja elénk, míg Bazarovban<sup>21</sup> Don Quijote vonásait jeleníti meg. A fennkölt ideáljait követő, szavait tettekre váltani szándékozó Hamlet–Rugyint ugyanakkor a regény második felében — folyó–szabályozás vagy gimnáziumi tanárkodás közben, poros úton zötyögve vagy életét hősiesen, de kissé hiábavalóan feláldozva — szélmalomharcot vívó Don Quijote-ként látjuk cselekedni, a célját tudó, eszméit megingás nélkül követő, szilárd jellemű Bazarov pedig élete sorsfordulója után kezd eszményeit felülvizsgáló, töprengő, kételkedő, melankolikus Hamletté változni. Természetesen mindkét hős önmaga marad, csak jellemük lesz — a kétféle tulajdonság ötvözésével — bonyolultabb, gazdagabb.

<sup>21</sup> A két regényhős alakjának értelmezéséről lásd Hetesi István: Turgenyev: A hősök és a „randevú” az írói pálya első felében. Budapest, 1990.

## A közösségi és egyéni azonosság kérdései három mai ír drámában

(Brian Friel: *Translations*; Frank McGuinness: *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme*; Thomas Kilroy: *Double Cross*)

KURDI MÁRIA

„Kié e föld, hol rög közt, kökénygyökérrel  
Puskagolyó bújjik, a lecsapolt mocsár, hol  
Juh legel, s vallás-háború vetélt el?  
Nevek rivális templomok faláról.”

(Tótfalusi István fordítása)<sup>1</sup>

Richard Murphy (1927— ), akitől a fent idézett sorok származnak, angol-ír protestánsként született Galway megyében, amely ma az Ír Köztársaság része. Az *aughrimi csata* című vers a „Zöld mártírok” és „Narancsmenet” alcímek alatt kutatja tovább, kik is az ír föld lakói. Mint annyi elődjét és kortársát, Murphy-t is a kettős kötöttség szövegeztette meg: az ír földhöz tartozás s az angol neveltetés és protestáns családi háttér egymással vitázó érzéseinek együttes jelenléte. Az ország népének megosztottságából származó feszültségeket a költő saját lelkében élő ellentmondások bonyolult szövevényeként érzékeli és ábrázolja.<sup>2</sup> Versének címe arra a csatára utal, amely 1691-ben döntő vereséget mért az írekre, s biztosította az angolok uralmát. A mai írországi lakosság jelentékeny részének ősei betelepülő angolok és skótok voltak. Az évszázadok folyamán a nem őslakók is saját földjüknek kezdték tekinteni az országot. Számos példa található arra, hogy lakóinak felemelkedéséért és jogaiért a betelepülők leszármazottai is lelkesen küzdöttek. Theobald Wolfe Tone, a Society of United Irishmen szervezet alapítója, az 1798-as angol-ellenes lázadás egyik vezéralakja Cromwell idején Angliából áttelepülő protestánsok utódaként született. Elgondolása szerint véget kellett volna vetni a belviszályoknak, egyesíteni az Írországba lakó népcsoportokat, elszakadni és függetlennedni Angliától, valamint katolikus, protestáns és szektás megnevezések helyett az ír népről beszélni.<sup>3</sup>

Wolfe Tone elképzelése azonban mindmáig nem valósult meg. Jól ismert tény, hogy 1969 augusztusa óta, amikor nyílt összecsapásokra került sor katolikusok és protestánsok között Derry majd Belfast utcáin, válsághelyzet van Észak-Írországra. A terrorizmus megfékezésére brit katonák tartózkodnak a hat ulsteri grófságból álló félállamban. A megoldást az évszázados beidegződések, előítéletek és jogos félelmek késleltetik, miközben tanulmányok és könyvek százai próbálnak alkotó elemzéseket készíteni a helyzetről. Jack Holland szerint első a brit kivonulás legyen, majd „egy

<sup>1</sup> Richard Murphy: *Az aughrimi csata*. —In: Kabdebó Tamás (szerk.): *Történelem. Ír költők antológiája*. Budapest, 1988. 278. l.

<sup>2</sup> Ld. James J. Lafferty: *Perceptions of Roots: The Historical Dichotomy of Ireland as Reflected in Richard Murphy's The Battle of Aughrim and John Montagu's The Rough Field*. — In: Heinz Kosok (ed.): *Studies in Anglo-Irish Literature*. Bonn, 1982. 400. l.

<sup>3</sup> Idézi: Kevin J. Kelley: *The Longest War. Northern Ireland and the I. R. A.* London, 1988. 9. l.



összfországi konferenciát kellene összehívni az északi lojalisták és katolikusok, valamint a dublini kormány képviselőinek részvételével. A lojalistákat meg kellene nyugtatni, hogy nem jutnának az északi katolikusok sorsára, nem lennének elnyomott kisebbség az egyesített államban.”<sup>4</sup>

A kiindulásként idézett vers mögött meghúzódó identitáskérdés és önvizsgálati szándék a 18. századtól kezdődően tűnik fel az ír irodalomban, s mára határozottan jelentkezik. A válsághelyzet hozta ezt magával, hiszen a megoldást, az összebékítést csak megfelelő nemzeti önismerettel lehet megkezdeni. De milyen az ír nemzet? Homogénnek tekinteni semmiképpen nem célszerű. Terence Brown történész írta 1981-ben: „Mert, végül felismertem, nincs semmilyen egység a kultúránkban. S ami még fontosabb, felismertem, hogy egyáltalán nincs is szükség ilyen egységre. Ha kutatunk utána, egy kritikus pillanatban megint csak a fantáziálással fogjuk megbénítani azt az erőt, amelyet a valóság segítségével fel kellene szabadítanunk [...]”<sup>5</sup> Az írországi kultúrák sokféleségéről az *Irish University Review* lapjain olvashatunk elemzést, amely szerint — F. S. L. Lyons nyomán — az utóbbi három évszázadban négy különböző kultúra él egymás mellett a szigeten, mégpedig a következők: 1/ a hagyományos gael (kelta), amely az ősi nyelvet használja 2/ angol-ír, nyelve az angol Írországból beszélt változata, az ún. Hiberno-English 3/ulsteri protestáns, nyelve az angol ulsteri dialektusa 4/ angol nyelvű brit kultúra.<sup>6</sup> Földrajzilag nem lehet pontosan az Ír Köztársaság és az északi félállam keretei közé elosztani ezeket, s természetesen sok a keveredés is. Az északi válság így az egész sziget problémája.

A hetvenes és nyolcvanas évek irodalmában megszorodnak az ír létet a maga sokféle meghatározottságában elemző, valamint a múltat és félmúltat vallató irodalmi művek, amelyek között kiemelkedő jelentőségűek a drámák. A 20. század eleje óta, amikor az ír megújulási mozgalom részeként a drámaírás a kultúra élvonalába emelkedett, a műfaj érzékenyen követi a társadalmi változásokat. 1969 után az ír dráma újabb reneszánszáról beszélhetünk, egy sereg fiatal drámaíró lépett színre, köztük Martin Lynch, Graham Reid, Frank McGuinness, s az azóta sajnos elhunyt Stewart Parker.<sup>7</sup> Brian Friel pedig, aki szerintünk jelenleg Írország legjobb drámaírója, pályájának termékenyebb szakaszát kezdte meg. Ez a virágzás kétségtelenül összefügg a válsaggal, s a fent említett önvizsgálati törekvésekkel. Erős a késztetés arra, hogy az ír társadalom és egyénei megkérdézzék önmaguktól: kik vagyunk mi, milyenek vagyunk mi, a múltból mi vezetett a ma éles konfliktusaihoz, s milyen magatartás vihet közelebb a megoldáshoz. A drámaírók persze a maguk áttételes, művészi módján fogalmazzák meg ezeket a kérdéseket. Ezen tendenciák közepette jött létre a jelen kulturális életének egyik termékeny centruma, a Field Day Theatre Company, amelyet Brian Friel drámaíró és Stephen Rae

<sup>4</sup> Jack Holland: *Túlontúl* hosszú áldozat. Budapest, 1985. 267–268. l.

<sup>5</sup> Terence Brown: *Ireland: A Social and Cultural History, 1922–79*. London, 1981. 322–323. l. A tanulmány szerzőjének fordítása, a továbbiakban ezt külön nem jelöljük.

<sup>6</sup> Peter K. McIvor: *Regionalism in Ulster: A Historical Perspective*. — In: *Irish University Review*, Autumn 1983. 180. l.

<sup>7</sup> Vö. Wolfgang Zach: „The Troubles” As Reflected in Contemporary Irish Drama: The Plays of M. Lynch és G. Reid. — In: Dorothea Siegmund-Schultze (ed.): *Irland. Gesellschaft und Kultur V*. Halle, 1987. 137–138. l.

színész alapított 1980-ban. A megalakulás helye Derry, ahol az 1969-es összezsapások kezdődtek, s amelynek már a nevét sem lehet állásfoglalás nélkül kiejteni, hiszen a régi Derry név (írul tölgyfát jelent a szó) a 17. századi angol győzelem emlékére hivatalosan Londonderry-re változott. Tűzfészek tehát, ugyanakkor a legalkalmasabb színhely az ellentmondások, az egymásnak feszülő érzelmek és magatartások vizsgálatára. A társulat évente új darabot mutat be, emellett pedig ír-angolra fordítanak műveket (Brian Friel Csehovot, Derek Mahon Molière-t), ugyanis színházi küldetésükkel együtt a nyelvnek, mint az azonosságtudat oly fontos elemének az ügyét is magukénak vallják. Céljuk az, hogy az angol nyelvet ír-angolként sajátjuknak érezzék az emberek, s feloldódjék az a sokakat kísértő ambivalens érzés, hogy anyanyelvük (az angol, melyet nem angolként beszélnek) nem igazán az övék. A nyelvi kérdés nem új, hiszen már Joyce-nál ezt olvashatjuk: „[...] ez a jól ismert és idegen nyelv, számomra mégiscsak mindig elsajátított beszéd lesz. [...] A lelkem elsenyved ennek a nyelvnek az árnyékában.”<sup>8</sup> Noha az *Ifjúkori önarckép* egyik legújabb elemzője szerint Stephen teljesen politika-mentesen mondja a fentieket, szerintünk nem lehet véletlen, hogy egy ír a szerzője ennek a különös vallomásnak.<sup>9</sup>

A Field Day Theatre Company politikailag is fogékony társulás, s a nyolcvanas években három sorozat röpiratot adott ki, amelyek az ír társadalom kérdéseivel foglalkoznak.<sup>10</sup> Tüneteket, okokat elemeznek, az írekről, írségről való gondolkodás új medreit próbálják kialakítani. Versben írott, nyílt levélben például Seamus Heaney visszautasítja, hogy egy brit antológia, amely verseit közölte, őt magát brit költőnek tüntesse fel, mert Észak-Írországbán él. Ő ulsteri ír, így határozza meg magát.<sup>11</sup> Seamus Deane pedig kifejti, hogy az ír nemzeti jellemről nem helyes misztikus-romantikus módon gondolkodni, „ha bármilyen tartós megoldást kívánunk találni az északi kérdésre.”<sup>12</sup> Az angol-ír irodalom jeleseinak a nemzeti tulajdonságokkal kapcsolatos észrevételeiből Declan Kiberd idéz. Rámutat a hosszú életű sztereotípiák torzításaira, s az ellenük folytatott irodalmon belüli hadjárat egyes sikereire, például G. B. Shaw-nál.<sup>13</sup> Tom Paulin a nyelv kérdéseivel foglalkozva nagyon hiányolja, hogy egy ír-angol szótár még mindig nem látott napvilágot, amelyben rögzíthetnék az angol Írországbán beszélt változatait.<sup>14</sup> A vitairatok első sorozatához Thomas Flanagan ír származású, ma az USA-ban élő író fogalmazott utószót, akinek *A franciák éve* című nagysikerű regénye az 1798-as évi lázadás történetét több narrátor szerepeltetésével mondja el. Sikerült így részrehajlás nélkül bemutatnia az érdekek, érzelmek és lojalitások megosztottságát, tragikumát. A könyv megindító panorámája az ír múlt jelenbe hajló összetettségének.<sup>15</sup>

<sup>8</sup> James Joyce: *Ifjúkori önarckép*. Ford. Szobotka Tibor. Budapest, 1982. 246. l.

<sup>9</sup> Calvin Thomas: Stephen in Process/Stephen on Trial: The Anxiety of Production in Joyce's Portrait. — In *Novel. A Forum on Fiction*. Vol. 23. (1990), No. 3, 297. l.

<sup>10</sup> A címetek felsorolja Michael Etherton: *Contemporary Irish Dramatists*. New York, 1989. 195–196. l.

<sup>11</sup> Seamus Heaney: *An Open Letter*. — In: *Field Day Theatre Company* (ed.): *Ireland's Field Day*. Indiana, 1986. 28. l.

<sup>12</sup> Seamus Deane: *Heroic Styles: The Tradition of an Idea*. Uo. 58. l.

<sup>13</sup> Declan Kiberd: *Anglo-Irish Attitudes*. Uo. 86–88. l.

<sup>14</sup> Tom Paulin: *A New Look at the Language Question*. Uo. 16–18. l.

<sup>15</sup> Thomas Flanagan: *The Year of the French*. New York, 1980.

A múlt és jelen irodalmát a nemzeten belüli pluralitás szempontjának érvényesítésével elemző irodalomkritika is számos figyelemre méltó művel gyarapodott az utóbbi években. Úttörő jellegű Seamus Deane *Celtic Revivals* (*Kelta megújulások*) című könyve, amely a fent idézett írásához is szorosan kapcsolódik. A második fejezet W. B. Yeats nézeteivel foglalkozik. Deane azt elemzi, hogy Yeats műveiben egy elképzelt írség jelenik meg, s nem a ténylegesen létező. Költői modernizmusa gondolkodásának konzervatív vonásaival párosult, hiszen szerinte az ír kultúra egységét a katolikus paraszti és a protestáns nemesi hagyományból kellett volna megteremteni, a többi figyelembe vétele nélkül.<sup>16</sup> Seamus Deane-t sokan bírálták, amiért kikezdte Yeats-nek, az ír megújulási mozgalom Nóbel-díjas vezéralakjának emlékét. Le kell azonban szögezni, hogy Yeats művészetének értékeit Deane sohasem kérdőjelezte meg, s az ír irodalom történetéről írott jelentős munkájában az őt megillető nagyság szerint mutatja be a költőt.<sup>17</sup> Nem ellene lép fel tehát, amikor egyes nézeteit bírálja, hanem azt próbálja világossá tenni, hogy a Yeats-i gondolatokat ma már aligha lehet cselekvést meghatározó iránytűnek tekinteni. A megújulás pályáját mentesíteni kell minden szűkítő, netán torzító elemtől.

Ez a vázlatosan elemzett kulturális és irodalmi légkör a mai ír drámák táptalaja. Közülük nem egy az ír nemzettudat kérdéseit érinti úgy, hogy közben új módokat is keres ábrázolásukra.<sup>18</sup> Friel *Translations* (*Helynevek*) című drámájának bemutatója 1980. szeptemberében, ahogyan az Irish Press fogalmazott, „mindenfajta értelemben egyedülálló alkalom volt, amikor is lojalisták és nacionalisták [...], északiak és déliek félretették különbségeiket, hogy együtt tapsoljanak egy darabnak, amelyet egy Derry-i honfitársuk írt, s amely, mi több, egyedülállóan ír témáról szól.”<sup>19</sup> A londoni Times szerint pedig ezzel a művel „nemzeti klasszikus” jelentkezett a színpadon.<sup>20</sup> A *Translations* nem kevesebbet vállalt, mint hogy ábrázolja az ír nyelv és kultúra háttérbe szorulását a brit gyarmatosító politika hatására. A cselekmény 1833-ban játszódik Donegal megye egyik falusi iskolájában (Baile Beag), Bellybeg faluban, amely más Friel daraboknak is színhelye. Mivel 1800 után a hivatalos iskolákban általánossá vált az angol nyelvűség, az ír nyelvű oktatás kiszorult a szabad ég alá (innen kapta a „hedge school” elnevezést), majd pajtában, kiürített istállóban működött. A helyi íreket képviselő szereplők között alig akad, aki angolul is tud valamicskét. Az angol nyelv Hugh, az öreg tanító szerint főként a kereskedelmi ügyek lebonyolítására jó.<sup>21</sup> Az angolosítást folyamatában, következményeivel együtt mutatja be Friel, s nem kevés ironiával.

Az első felvonás indulásakor hárman vannak az iskolaként használt pajtában: Manus, az iskolamester sánta fia (mint neve is mutatja, apjának segít az oktatásban), a

<sup>16</sup> Seamus Deane: *Celtic Revivals. Essays in Modern Irish Literature 1880–1980*. London, Boston 1985. 34. l.

<sup>17</sup> Seamus Deane: *A Short History of Irish Literature*. Notre Dame, Indiana 1986.

<sup>18</sup> Michael Etherton: *The Field Day Theatre Company and the New Irish Drama*. — In: *New Theatre Quarterly*, III. (1987) No. 9. 65. l.

<sup>19</sup> Idézi Ulf Dantanus: *Brian Friel, A Study*. London, 1988. 207–8. .

<sup>20</sup> Idézi George O'Brian: *Brian Friel*. Boston, 1990. 102. l.

<sup>21</sup> Brian Friel: *Helynevek*. — In: *Brian Friel: Philadelphia, itt vagyok! Három dráma*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1990. Fordította Mesterházi Márton. 123. l. A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozunk.

néma Sarah, akit Manus éppen beszélni tanít, és Jimmy Jack Cassie, a hatvan éves „csodagyerek”, aki nem mosakszik, de latinból és görögből fordít, gondolatai pedig a messzi antik világ körül forognak. Közben Sarah megtanulja kimondani saját nevét, Jimmy az *Odüsszeát* olvassa. Később megérkezik a többi tanuló, Maire, Bridget és Doalty, s kiderül, az egyszeregy is tananyag [...]. Az iskola kétségtelen anakronizmusának legfőbb bírálója Maire, akit Manus feleségül szeretne venni, a lány viszont a szegénység miatt kivándorlásra gondol, és angolul akar tanulni. Daniel O’Connell ír katolikus politikust idézi, aki szerint ez a modern világ követelménye. (125. l.) Az iskolából hiányoznak az egy idő óta eltűnt Donnelly ikrek, ugyanakkor egyre több szó esik a brit katonák megérkezéséről. Színpadra lép Owen, Hugh másik fia, aki már hat éve dolgozik az angoloknak Dublinban. Őt követi Lancey kapitány és Yolland hadnagy, a katonák parancsnokai. Lancey, a szólamok embere mondja el a falusiaknak, hogy a birodalom e tájkáról is pontos, angol nyelvű térképet készítenek, mégpedig az írek érdekében. Owen tolmácsol a többieknek. (A színpadon azonban minden egy nyelven, angolul hangzik!) A jelenet után Manus szemére veti Owennek, hogy a kapitány mondanivalóját egyszerűsítve, tompítva fordította le, elfedve így annak agresszív, gyarmatosító tartalmát. (135. l.)

A II. felvonás első színében folyik a munka, Owen és Yolland angol fordításban vagy angolosított változatban nyilvántartásba veszi a vidék földrajzi neveit. A hely és a nyelv szépségeinek hatására az angol hadnagy fogalmazza meg, hogy ez a munka az ír hagyományok továbbélését fenyegeti. A második színben van a darab leghatásosabb jelenete, amelyben a közös nyelv hiánya miatt Maire és Yolland helynevek ismételtgetésével vall szerelmet egymásnak. Az ironiával vegyített idill azonban szükségszerűen rövid életű. A két kultúra összeházasítása korántsem ilyen egyszerű. A III. felvonás kezdetekor már köztudott, hogy Yolland eltűnt. Manus szegényes motyóját összecsomagolva menekül, hiszen gyanúsított lehet. Az iskolába jövők szörnyű híreket hoznak: még több katona érkezett, és a vidéket dúlva keresik Yollandot. Később Lancey, Owen tolmácsolásával, felolvassa, mely helységek lakóit büntetik otthonaik lerombolásával, ha Yolland hollétére nem derül fény. Elhangzik újra a helynevek listája, két nyelven, fenyegetően. A katonai tábor felgyújtásának hírével teljessé válik a zűrzavar. A megfélemlített Sarah nem tudja többé kimondani a nevét, Owen pedig a kiélezett helyzetben már nem tud az angolokkal tartani. A színen a két öreg marad, Hugh és Jimmy, majd Maire csatlakozik hozzájuk, akit az előbbi angolul fog tanítani. A dráma utolsó mondataiban Hugh saját szavaival idéz az *Aeneis* elejéből, amely sorok egy birodalom nem egészen békés áron történő épüléséről szólnak. (186. l.)

A műben központi jelentősége van a nyelv és megnevezés szerepének. A görög és latin sorok fordítása, valamint a helynevek angolosítása mellett egy keresztelő is folyik a közelben. A két nép között tolmácsolni kell, vita támad Owen angolosított nevével, Sarah megtanulja, majd elfelejti kimondani a nevét, stb. Nyelv, kultúra és egyéni azonosságtudat összefüggéseire kérdez a dráma. Tanulmányunk tárgyának szempontjából arra fontos rámutatnunk, hogy az idegen kultúra erőszakos előrenyomulása a gyarmatosított nép azonosságtudatának megingásához vezet. Owen kulcsfigura ebből a szempontból. A fiatalember magabiztosan jön vissza övéi közé, hiszi, s el akarja hitetni,

hogy az új nevek listába vétele ártalmatlan hivatali ténykedés.<sup>22</sup> Manus figyelmezteti, hogy ő maga közben mennyire átalakult, hiszen még a nevét is megváltoztatták alkalmazói. Owen így próbálja elaltatni kényelmetlen érzéseit: „Owen — Roland — mi a fenét számít? Csak név. Én ugyanaz vagyok, nem? Nem?” (136. l.) A II. felvonásban Yolland ír-párti viselkedése már erősebben tereli figyelmét ön maga kilétére: „George! Az isten szerelmére! Az én nevem nem Roland!” (152. l.) A probléma egyelőre vidám iszogatással, azaz öncsalással oldódik meg. A III. felvonásban azonban, Yolland eltűnése után kiviláglik, hogy Owen nem tud egyszerre ír maradni és az angoloknak is szolgálni. Lancey szavait most már pontosan fordítja, mert ez népének érdeke. A darab végén Doaltyhoz megy, sejtethetően a védekezés megszervezésében fog segíteni. Owen azonban nem tudja már saját korábbi viselkedését meg nem történné tenni, így visszafordulása övéhez — melyet oly sokatmondóan jelképez, hogy félrelöki a Névkönyvet, és eső ellen a falusiakhoz hasonlóan zsákot húz a fejére — bizonyára további feszültségek táptalajává válik. A másik szereplő, akinek alakjában az azonosságtudat veszélyeztetettsége jól észrevehetően megjelenik, Sarah. A lány szomorúan hallgat, amikor a III. felvonás elején Lancey kapitány rárivall: nem tudja többé a nevét kimondani. A nyelvben, névben rögzülő azonosság elvesztésének lehetőségét húzza alá ez a mozzanat. (177. l.)

A Baile Beag-i közösség többi tagjánál azt legfontosabb megvizsgálunk, hogy egyéni tulajdonságaikon keresztül hogyan viszonyulnak a gyarmatosítási folyamathoz, tágabb értelemben egy megrázó, nagyszabású változáshoz. A sánta Manus reakciója egyértelműen elutasító, tehetetlenségében külön utat választ, elbujdosik. Félelem sarkallta szökése éppenséggel oda vezethet, hogy gyanúsítottként elfogják — mivel sánta, aligha jut messzire — és ártatlanul bűnhődik, mint előtte és utána oly sokan a történelemben. Manusszal szemben a színen soha meg nem jelenő Donnelly ikrek az erőszakos ellenállás útját választják. A háttérben folyó akcióik része lehet Yolland esetleges meggyilkolása is. A Donnelly fiúk és a hozzájuk hasonló gerilla harcosok az IRA előfutárainak látszanak, s így a mű a mai terrorakciók gyökereire is rámutat. A jól felszerelt erősebbel szemben a bennszülött nép úgy harcol, ahogy tud. Két szereplő mutat a fentiekől eltérő magatartást. Maire, Manus egykori menyasszonya az angol nyelv és kultúra terjedésében nem veszélyt, hanem a felemelkedés lehetőségét látja. Yolland iránti szerelmét nem kis mértékben motiválja, hogy rajta keresztül remél kijutni elmaradott környezetéből. A nem egy nyelvet beszélő szerelmesek egymásra találását illúziók színezik, hiszen Yolland mást szeretne: örökre Írországbán maradni. A lány bizakodása nem passzív, megpróbál cselekedni is jövője érdekében. Amint Ulf Dantanus rámutat, Maire már az I. felvonásban bírálja a fel-feltörő ír vonást, a defetisizmust, a rosszat törvényszerűnek elfogadó hitet.<sup>23</sup> Olyan embert formál Maire, aki szembezáll a visszafelé mutatóval. Rokon az övével Hugh, a költő-iskolamester magatartása, akitől az ír nyelv elgondolkodtató jellemzését halljuk: „Igen, gazdag nyelv, főhadnagy úr, tele a képzelgés, a remény és az öncsalás mitológiájával — szintaxisa dúskál a holnapokban. Ez a válszunk a sárkunyhókra, az örök burgonyaevésre” (149. l.) Passzív ironiával ugyan, de

<sup>22</sup> Vö. Bertha Csilla: *Tragedies of National Fate: A Comparison Between Brian Friel's Translations and Its Hungarian Counterpart, András Sütő's A szuzai mennyegző.* — In: *Irish University Review* XVII (1987) No. 2. 215. l.

<sup>23</sup> Ulf Dantanus: l. m. 198. l.

végző soron Hugh az a szereplő, aki felismeri, hogy az új nyelv felfríssítheti a régit, az új tudást asszimilálni lehet és kell. (182. l.) A régi szókincs börtönévé is válhat egy kultúrának. (150. l.) A darab befejezése azonban nem zár le semmit. Az újszülött meghalt, a keresztelő átalakult virrasztássá, nem tudható, mi fog történni. Döbbenetes analógiája ez a jelen kuszaságának és ellentmondásainak.<sup>24</sup>

Dramájának múlt felé fordulásáról Friel a következőket írta: „A visszanézés egyedi érdeme az, hogy megérted, milyen vagy és hol állsz ebben a pillanatban.”<sup>25</sup> Mivel jelenleg is tartózkodnak brit katonák az ír szigeten, az angol-ír viszony történetéhez igencsak időszerű visszanyúlni. „Színdarab ez az angol imperializmus, valamint az ír nacionalizmus tragédiájáról.” — írja előszavában Seamus Deane.<sup>26</sup> Mindkettő hat még, együtt a múltban gyökerező azonosság-problémákkal és polarizált magatartásformákkal, amelyek Friel művében oly plasztikusan megjelennek. Úgy tűnik, amíg az észak-írországi válság ilyen kiélezett, az írek nem tudják igazán megnevezni önmagukat, ahogyan Sarah sem a darabban. (Évszázadok óta Írországot nőalak jelképezi.) Egy újfajta gondolkodás lehetősége azonban megvan, amelyet a mai irodalmi légkör, s a *Translations* is — Hugh szavain keresztül — támogat. Friel drámájában a kétféle nép egy nyelvet használva nem érti egymást, s a megértés hiánya így mesterségesen előidézettnek látszik. Valószínűleg arról van szó, hogy közös emberi mivoltunkban alapokat lehetne találni egy nemzetek fölötti megértésre.<sup>27</sup> A kommunikáció a „sokféle magányosság között” (184. l.) zajlik, sikere pedig nemcsak a szavakon múlik. Aligha véletlen, hogy az „írül” és angolul elhangzó „örökké” (az eredetiben „always”) szó jelentésére Maire és Yolland egyaránt rákérdez (162—163. l.), a dráma végén pedig Hugh ostobának minősíti ezt a szót. (185. l.) Az élet elemi velejárója a változás, s a veszteség nagyságán túl Friel azt is érzékelteti, hogy a mozdulatlanság akarása adott helyzetben értelmetlen. A helyneveken és görög/latin idézeteken kívül csak angolul szóló dráma — a szerző szülei az írt még anyanyelvként beszélték! — bizonyíték arra, hogy az ír nyelvet kiszorító angol képes arra, hogy megfogalmazza az ír közösség problémáit.

Frank McGuinness, Donegalból származó katolikus drámaíró *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme* (Nézz Ulster fiaira, akik a Somme felé menetelnek) című darabját 1985-ben mutatták be először Dublinban, majd szerte Írországbán. A londoni bemutató után drámaírói díjat nyert. A nagy sikerű művet több szempontból is érdemes a *Translations*-zel összevetni. Mindenekelőtt a hely vonatkozásában: mindkettő Ulstert idézi meg. Donegal (ahol Friel Baile Beag-je is van) az egyike annak a három, a történelmi Ulster tartományhoz tartozó megyének, amely katolikus többsége miatt nem került be az Észak-Írország néven 1921-ben létrehozott politikai egységbe. McGuinness darabjában szintén számos ulsteri (ma észak-írországi) helynév szerepel:

<sup>24</sup> A mű jelenre vonatkoztathatóságával kapcsolatban vö.: Eitel F. Timm: *Modern Mind, Myth and History: Brian Friel's Translations*. — In: Heinz Kosok (ed.) I. m. 453. l. és Lionel Pilkington: *Language and Politics in Brian Friel's Translations*. — In: *Irish University Review* XX (1990) No. 2. 290. l.

<sup>25</sup> Idézi Ulick O'Connor: *Brian Friel: Crisis and Commitment. The Writer and Northern Ireland*. Dublin, 1989. 16. l.

<sup>26</sup> Seamus Deane: *Introduction*. — In: *Brian Friel: Selected Plays*. Washington D. C., 1986. 21—22. l.

<sup>27</sup> Vö. Michael Toolan: *Language and Affective Communication in Some Contemporary Irish Writers*. — In: Michael Kenneally (ed.): *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*. Colin Smythe, Gerards Cross, 1988. 143. l.

Belfast, Coleraine, Lagan, Derry, Armagh, Tyrone, Bann, az Erne-tó, stb., az érzelmi kötődés, a hely szeretete kifejeződéseként.<sup>28</sup> McGuinness ugyancsak a történelemhez nyúl, nála az idő 1916 nyara, amikor brit katonákkal együtt több ezer ulsteri protestáns katona is küzdött a Somme-nál. Ugyanabban az évben, Húsvét idején játszódott le a szabad Írországgért kirobbantott dublini felkelés, amelyet vérbe fojtottak az angolok. Másutt és másképp az ulsteri katonák nagy része is életét vesztette. Az *Observe the Sons of Ulster* nyolc önkéntes szereplője közül hét már csak az egyetlen túlélő emlékezetében éled fel. Megidézésükön keresztül McGuinness, Friel-hez hasonlóan, egy népcsoport — az ulsteri protestánsok — közös vonásait és azonosságtudatát ábrázolja. Egymással összevetve a két dráma azt tanúsítja, hogy a közös földön többféle élményvilág van jelen.

A négyes tagolású *Observe the Sons of Ulster* a „Remembrance” („Emlékezés”) című résszel indul. Főszereplője, az idős Kenneth Pyper a korábbi események megidézését előlegző dobpergésre ébred. A jelenlegi háborúra utaló szavaiból arra következtethetünk, hogy a mű kezdetének ideje az 1969-től folyó politikai válság. A bevezető jellegű, rövid jelenetet Pyper monológja tölti ki, miközben egymás után megjelenik az egykori nyolc önkéntes árnya. A monológ nagyszabású belső vívódásának tárgya Pyper életének az a meghatározó ellentmondása, hogy ő volt az egyetlen, aki a biztos halálra számítva ment a frontra, s egyedül élte túl az ütközetet. Protestáns kiválasztottságának tudatát beárnyékolja a felismerés: „A ház kihűlt. Ulster magányossá vált.”<sup>29</sup> Felveti a kérdést, miért is haltak meg a Somme-nál majdnem mindannyian. Hűség és szeretet, vagy talán éppen öngyűlölet vezette őket a végzetbe? A drámába nő, az eseményeket újrájátszó visszatekintést az indítja el, hogy Pyper a közösen átéltek felidézésével tudja csak hovatartozásának megnyugtató élményét megtalálni.<sup>30</sup> A három további, visszaemlékező részben a nyolc ulsteri protestáns katona van színen, közöttük a fiatal Pyper. Egymáshoz, múltjukhoz és jelenükhöz (a háborúhoz) való viszonyulásuk alakulása vezet el a tetőponthoz, egymáshoz tartozásuk felismeréséig, azonosságuk kinyilvánításáig. Az emlékezés és újrájátszás, amint Christopher Murray rámutat, rituális elemeket visz a dráma menetének egészébe.<sup>31</sup>

A második rész az „Initiation” („Beavatás”) címet viseli. A színen lévő Pyper és Craig kettőse fokozatosan kiegészül a hat másik emberrel. Kiderül ki hová való, mi a foglalkozása. Mindnyájuk rituális cselekvése az átöltözés, „hogy régi egyéniségüket elveszítsék”<sup>32</sup> s elnyerhessék az újat. Hogy miért vedlenek át katonává, az igazán csak Pypert, a felsőbb osztályból származó szobrászt nyugtalanítja: önmagát parodizálja, a többieket kérdésekkel és hihetetlen történetekkel bombázza.<sup>33</sup> A közeledések és eluta-

<sup>28</sup> Hasonlóképpen említi a két drámát együtt Patrick Sheeran: *Genius Fabulae: The Irish Sense of Place*. — In: *Irish University Review* XVIII (1988) No. 2. 201. l.

<sup>29</sup> Frank McGuinness: *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme*. London, 1986. 11. l. A további lapszámok erre a kiadásra hivatkoznak.

<sup>30</sup> A közösen átélt dolgok hovatartozási élményt nyújtó sajátságáról lásd Csepeli György: *Csoporttudat — nemzettudat*. Budapest, 1987. 161. l.

<sup>31</sup> Christopher Murray: Frank McGuinness: *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme*. (book review) — In: *Irish University Review* XVII (1987) No. 1. 147. l.

<sup>32</sup> Székely György: *A színjáték világa*. Budapest, 1986. 23. l.

<sup>33</sup> Michael Etherton: l. m. 48. l.

sítások szövevényében minduntalan felbukkannak elemek, amelyek a hasonlóság, a közősen vállalható tettek irányába mutatnak. Egyelőre azonban csak a katolikusok iránti gyűlölet látszik közös érzésnek. Pyper, aki először almaevés közben vágta meg a kezét, a második rész utolsó mozzanataként szertartásosan belenyisszant bal kezébe, s ezzel az ulsteri vörös kéz legendáját idézi egy egyéni tettről. Kezét Craig köti be, az alakuló közösség jeleként. „Ulster”, hangoztatják mindketten, előlegezve a darab befejezésének (csata)kiáltásait.

„Pairing” („Párba rendeződés”) a harmadik rész címe. Az önkéntesek szabadságon vannak, négy írországi helyszínen folynak felváltva a párbeszéddek. A helyek a rítus-jellegnek megfelelőek: az Erne-tó Boa szigete, ahol ősi faragványok találhatóak, egy protestáns templom, egy lengőhíd és a protestáns győzelmekekre emlékeztető Field (mező) a lambeg dobbal, amelyet a július 12-i narancsmenetekben használnak. Mítikus, vallási, történelmi hagyományok élesztésével súlyos a levegő. Az önkéntesek belső küzdelmeik, lelki tartalmaik kivetítésével kerülnek egymáshoz közelebb. Olykor egyszerre több színhely párbeszéde is hallható, mintegy a közösségi tudat megfogalmazásaként. Valamennyien készülnek szembenézni a halállal. Izgalmas Pyper esete, akinek családja kapcsolatban állt Edward Carsonnal, aki 1912–13 folyamán ulsteri önkénteseket toborzott, hogy az ír önkormányzat bevezetését meggátolják. „Hisztérikus találkozóiokon” kikeltek írek s az ír önkormányzatot támogató britek ellen.<sup>34</sup> Pyper ettől a múlttól kíván már évek óta szabadulni, de az ősi szigeten, Craig mellett fel kell ismernie, hogy ez lehetetlen, mert azonos elődeivel, a többi protestánsal. McIlwaine és Anderson kettősből egyikük a lambeg dobát verí, a másik narancsmeneti beszédet tart (közönség nélkül), így próbálnak erőt gyűjteni. A félig katolikus Crawford Roulston protestáns vakbuzgóságának akar gátat vetni, s fizikai összetűzésük során ébrednek rá mindketten arra, amire lassan a többiek is, hogy elsősorban kötődni akaró emberek. A kulturális örökség mellett az emberi lényeg kerül előtérbe.

A negyedik, s egyben utolsó rész, a „Bonding” („Kötés”) a halált hozó csata előtt játszódik. A múlt idézéseként eljuttsszák Orániai Vilmos és II. Jakab döntő ütközetének Scarva-i változatát, melyben természetesen az ellenfél is ők maguk, s így nincs már egyértelmű üzenete. A katolikusok iránti ellenségeségnél fontosabbá válik egymás és az ír föld szeretete. Szertartásosan kicserélik narancsszínű derékszalagjaikat, a közös érzést pedig Pyper foglalja imádság-szerű szavakba: „Ha igazságos és kegyes Isten vagy, mutasd meg e napon kegyelmedet [...]. Vezess bennünket haza ebből a száműzetésből. Derrybe, a Foyle-hoz. Belfastba és a Laganhoz. Armagh-ba. Tyrone-ba. A Bann-hez és partjaihoz. Erne-hez és szigeteihez. Óvd őket. Óvj minket. Óvj minket. Óvj engem [...]. Nézz Ulster fiaira, amint a Somme felé menetelnek. Szeretem az életüket. Szeretem az életemet. Szeretem az otthonomat. Szeretem Ulsteremet. Ulster. Ulster. Ulster. Ulster. Ulster. Ulster. Ulster.” (80. l.) Az a Pyper jutott el ide, aki meghalni ment a frontra. Mindez azonban, ne feledjük, a mai Pyper visszaemlékezése, egy élmény megfogalmazása. Pyper neve dudást jelent, így a felidézés másoknak, egy közösségnek is szól.

Korunk Írorszáგában, ahol az egyik legfontosabb kérdés, vajon tud-e a többféle kultúra és politikai törekvés egymás megismerésén keresztül közeledni egymáshoz, nagy

<sup>34</sup> Szántó György Tibor: Anglia története. Budapest, 1986. 199. l.



jelentősége van McGuinness művének, amely „a szeretet védő erejét”<sup>35</sup> fedezi fel az ulsteri protestáns identitás magjában. A darab befejezésében nincs már acsarkodás és gyűlölet a másik oldal iránt, hanem az unionista hagyományban eleven, ösztönző erő mutatkozik meg, még a halál torkában is.<sup>36</sup> Áttételesen utal ez a mai helyzetre: a gyűlölködést megállíthatja a közös föld szeretete, az emberség hangjának felerősödése az ellenségeskedés helyett. Van azonban az ulsteriek világában valami végzetes befelé fordultság, amelyet nagyon jól érzékeltet a drámában, hogy nincs más szereplő a nyolc önkéntesen kívül, a túlélő pedig nem tud megnyugvást találni a történet felidézése nélkül. Az is közös vonás Friel művével, hogy mindkét népcsoport számára szükségesnek látszik a nyitás kifelé. Annak felmutatására, hogy Írország népének részét alkotják az ulsteriek is, McGuinness számos ír elemet visz darabjába: az országra az Erin szóval hivatkoznak, Pyper sajátjuknak tekinti a kelta hőst, Cuchullain-t, régi kelta istenszobrokat csodálnak meg a Boa-szigeten, az ír szódás kenyeret emlegetik.

Harmadik drámánkat, Thomas Kilroy *Double Cross (Árulás)* című darabját 1986-ban mutatta be a Filed Day Theatre Company, majd más ír és angol színházak is színre vitték. Az író két olyan alakot állít a műben egymással szembe, akik különböző ír közösségek tagjaiként születtek. A hasonlóság az előző drámákkal az, hogy szintén egy történelmi korhoz nyúl vissza az író, jelen esetben a második világháborúhoz, azaz az európai történelemhez. A két főszereplő a valóságban is élt, és meghatározott feladatuk volt az adott korban, de vezető szerepet nem töltöttek be. Mindketten a század első éveiben születtek. Brendan Bracken a jezsuitáknál tanult, korán elhunyt apja republikánus volt, anyja viszont veszélyesnek tartotta ezt. 1920-ban Bracken Angliába ment, elhelyezkedett a sajtó világában, s egyre magasabbra jutva Churchill titkára lett. A háború alatt tájékoztatásügyi miniszterként dolgozhatott. Konzervatív párti képviselővé választották két alkalommal, pályája csúcsán pedig főnemesi rangra javasolták. 1958-ban gégerákban halt meg. Személyesen sohasem beszélt Joyce-szal, tudtán kívül egyszer voltak egymáshoz közel, amikor 1931-ben mindketten megjelentek a brit fasiszta Mosley gyűlésén. Churchill környezetében Bracken később elfordult a fasisztáktól. William Joyce azonban, akinek családja az írországi lojalistákhoz került közel, s ő maga 1921-ben költözött át Angliába, tagja lett Mosley pártjának, majd 1939-től a náciknak szolgált Németországban. Az angolokhoz angol nyelven szóló, a nácizmus importálását célzó német rádióműsorok szerkesztője és bemondója volt, 1944-ben Hitler háborús érdemrenddel tüntette ki. A nácik bukása után hamis papírokkal bujdosott, egy rövid idő után azonban elfogták, és Angliában felakasztották. A két főszereplőre vonatkozó adatokat a dráma szövege előtt közli a könyv<sup>37</sup>, s röviden az előadás műsorfüzete is.

A két felvonás Londonban és Berlinben játszódik, Bracken és Joyce háború alatti tartózkodásának megfelelően. A színen lévő rádió és képernyő segítségével a távollévő is megszólal, illetve megjelenik. Az idő a negyvenes évek eleje, bár időnként átlendülünk korábbi vagy későbbi évekbe is. Már az első jelenetben világossá válik, hogy Kilroy

<sup>35</sup> Paul Hadfield and Lynda Henderson: Ireland: Many Loves. — In: Drama 1985. No. 3. 45. l.

<sup>36</sup> Christopher Murray: Friel and After: Trends in Theater and Drama. — In James D. Brophy and Eamon Grennan (eds.): New Irish Writing. Essays in Memory of Raymond J. Porter. Boston, 1989. 32. l.

<sup>37</sup> Thomas Kilroy: Double Cross. London and Boston, 1986. A továbbiakban lapszámaink erre a kiadásra hivatkoznak.

drámája nem dokumentumjáték. A két főszereplő egymást mutatja be, Bracken a színpadon, Joyce a képernyőről, ahogyan a valóságban sohasem történhetett meg. Egymásról mondott megsemmisítő ítéleteik egyaránt szólnak a helyzetről és önmagukról. Bracken árulónak kiáltja ki a másikat, gúnyolódó érvei viszont többnyire csak személyeskedők és elfogultak: „Ismerik az efféle Paddyket [...]. Egész biztos vagyok benne, pusztán azért van most Berlinben, hogy a hecc közepén legyen.” „A kérdés azonban az, hogyan válhatott ez a csóró Joyce Göbbels jobbkezevé a rádiónál?” (18–19. l.) Joyce hasonlóan kíméletlen. Az ő kérdése: „mit mond a demokráciáról az, ha egy ilyen szélhámos magasra kerülhet?” (19. l.) További jellemzésüket a narrátoroktól halljuk, akik egy későbbi korból szólva a gondolkodó emberek véleményét képviselik. Szerintük Bracken és Joyce, miután Írország függetlenné válása idején költöztek át Angliába, új identitást találtak ki maguknak. Egyikük szájából az hangzik el, hogy a darab célja nem a történeti hűség, hanem a lényeg, a tanulság kimutatása. Ennek megfelelően a drámában expresszionista eszközöket találunk, amelyek azt érzékeltetik, hogyan érte meg a két főszereplő belülről ír voltának megtagadását és annak következményeit. Folyamatosan haladó cselekmény nincs, a jelenetek elsősorban nem egymáshoz kapcsolódnak, hanem a lelkiállapotok megrajzolásának követelményeihez.

Noha a két főszereplő nagyon különböző hatalmakat szolgál, számos közös vonásuk válik világossá. Nem véletlen, hogy a színházban ugyanaz a színész játssza mindkettőt. A két ír azonosságtudata hasonló válságba került, „Szimbólumai ők az elveszett íreknek, akik politikai mestereiket majmolják.”<sup>38</sup> A sikeres pályát befutó Bracken hallani sem akar ír származásának bármilyen emlegetéséről. „Semmi közöm a múlthoz! Nem tudok az lenni, ami vagyok, egy olyan teherrel!” (37. l.) Múltjának és nemzeti örökségének vállalása helyett fikciókat gyárt magáról, hazudik, befolyásának megtartása érdekében pedig állandóan szerepeket játszik. Az első felvonás során különböző helyzetekben változtatja véleményét. Anthony Roche szerint önmaga árulójává válik.<sup>39</sup> A minden áron történő feljebb kapaszkodás a fasiszta ideológiához hasonló elemeket visz gondolkodásába. Példázza ezt Bracken szabadságról szóló elmélete: a szabadságot a távolságtartásban látja, abban hogy térnek (élettérnek) kell lenni országok és emberek között. „Minden vacak forradalmár az idők kezdete óta a térről álmodott, arról, hogy a másikat, a Másikat, kiszorítsa [...]” (28. l.) Noha fennhangon hirdeti mennyire nem antiszemita, dühödten kél ki a bevándorolt csöcselék ellen. „Apám arca egy megvetett népé volt.” (38. l.) Ez a mondat közvetlenül érzékelteti, miért törekedett Bracken annyira a brit elit felé, s rasszista elvei mennyire az ír néptől és múlttól való szabadulás vágyának is következményei. „A természetes, valójában nemzeti én megtagadása”<sup>40</sup> Bracken személyiségének meghasonlásához vezet. Egy fivérrel képzelődik, aki időnkénti feltűnéssel zavarja. A fivér több alakban is jelentkezik, például amikor öngyilkos hajlamoktól hajtva Bracken a tetőről nézi a német bombázást, s ijedtében ír akcentussal emleget egy fivért, aki apja kedvenceként kiállt Írországiért [...]. Másutt árulónak nevezi fivérét. Az egész felvonás során feltűnően sokat foglalkozik az áruló másikkal, Joyce-szal. Az

<sup>38</sup> Paul Hadfield and Lynda Henderson: Identity Crisis. In: Drama No. 16 1986. 42. l.

<sup>39</sup> Anthony Roche: Dramatizing Lord Haw Haw. Kilroy: Double Cross. — In: Irish Literary Supplement. 1987 No. 2. 44. l.

<sup>40</sup> Timothy O'Grady: Irish Field Day. — In: Plays and Players. 1986 No. 390. 6. l.

utolsó jelenetben akkor is hallja a hangját, amikor már elzárta a rádiót. Joyce ily módon saját belső vívódását szóltatja meg, kimondva azt, hogy Bracken csupán egy ír bohóc. A származását, s ezzel önmagát megtagadó Bracken valahol tudja hát, hogy azonos a többi írrel, kiváltképp persze Joyce-szal, akit „fivére” után kutatva a II. felvonás végén még a börtönben is felkeres, legalábbis képzeletben. Joyce végső soron tükör számára, akinek sorsában látja, mennyire áruló ő maga is. A „fivérek” alteregók, akiktől egyszer menekül, máskor pedig keresi őket. Választott identitása bizonytalan, minduntalan meg erősítésre szorul.

Mint említettük, a két szereplőt ugyanaz a színész játssza. Kilroy feltárja a kétfajta ír árulás hasonló motivációját és lényegét. Joyce úgy hiszi, Angliát szolgálja a rádión keresztül, s apokaliptikus szónoklattal lép színre a bűnös mások, a zsidók ellen. Míg Bracken önmagáról talált ki történeteket, Joyce a helyzetet festi át szavaival rádiós munkája során. Fajgyűlölete gyerekkora írországi tapasztalataiból merít, akárcsak Bracken esetében, ugyanis Joyce korán megtanulta megvetni a másféléket, akik számára a Sinn Féin pártiak voltak. A hatalom szolgálata ígéri, a németekhez viszont személyesen nem fűzi semmi, sőt feleségének német hódolóján keresztül még gyűlölni is megtanulja őket. A drámában Joyce alakja kevésbé plasztikus, mint Brackené, véleményünk szerint azért, mert válásának és újraraházasodásának története túl nagy helyet kap a II. felvonásban. Jól látható azonban, hogy miközben munkája az emberek hiszékenységre apelál, elidegenedik önmagától, sőt az emberektől általában is. Őt nem annyira Bracken személye, mint egyre erősödő öngyűlölete gyötri, míg végül öngyilkos hajlamoktól hajtva feladja önmagát két angol katonának. Az öngyűlöletet annak rejtett tudata is táplálja benne, hogy miközben elvont eszmékhez akar hű maradni, mindent elárul: a jövőért a múltat, az emberért önmagát, Angliáért Angliát. Ebből az ellentmondásból pedig nincs természetes kiút, Joyce halott, mielőtt felakasztanák. Utolsó gondolataival illúziókba menekül, a szabadság szerinte valahol a valóság fölött lebeg, a jelenben el nem érhető. Brackenhez hasonlóan a valósággal ő sem kíván foglalkozni. „Elszakítva magukat Írországtól elvágták magukat a valóságtól.” — írja Michael Etherton.<sup>41</sup>

Mi köze Kilroy művének a mai ír válsághoz és nemzeti önszemlélethez? A főszereplők árulása az ír megosztottságból sarjad ki: mindketten az 1920-as évek elején dúló testvérharcok idején határozták el, hogy máshová kívánnak tartozni. Nemzeti hovatartozásuk mesterséges megváltoztatása azonban belső háborút eredményez. Ma, az azonosság kérdései számos káros jelenségre is rámutatnak. A legsúlyosabb ezek között az írek önmaguk ellen fordulása. Kilroy szemléletesen ábrázolja, hogy a valóság és a másság megvetése pusztító öngyűlöletbe képes átcsapni. A Friel-nél központi jelentőséget kapott nyelv Kilroy művében az önelárulás és hazaárulás eszközeként jelenik meg, hiszen mind Bracken, mind pedig Joyce a beszéden keresztül vezetnek félre másokat és önmagukat. Jelképesen mindketten ebbe pusztulnak bele: gégerák és akasztás következtében fogy el szavuk.

A fentiekben röviden elemzett művek a mai ír drámairodalomnak azon szeletéből adnak ízelítőt, amely az elhúzódo politikai és társadalmi válság hatására történelmi alakok, események és folyamatok, valamint következményeik újragondolásával kíván

<sup>41</sup> Michael Etherton: I. m. 61. l.

a mához szólni. Egyedi művészi eszközök révén, propagandisztikus elemektől teljesen mentesen közvetítik sokrétű üzenetüket, s ösztönöznek őszinte szembenézésre. Friel döbbenetes erejű egynyelvű kétnyelvűsége, McGuinness rituális múltidézése és Kilroy belső vívódást kivetítő ábrázolása okkal váltott ki már eddig is különleges érdeklődést. Synge, Yeats, O'Casey, Johnston és kortársaik legjobb műveinek folytatói ők, egy újabb ír drámaírói reneszánsz képviselőiként.<sup>42</sup> Elődeik számos drámája az ír lét és nemzettudat kérdéseit boncolgatta egy olyan korban, amelynek forrongásai az Ír Köztársaság megszületéséhez vezettek el. Az utódok az egykori küzdelmek befejezetlen lezárásának következményeivel néznek ma szembe. Nem véletlen hát, hogy műveik emlékeztetnek az első, a nagy ír irodalmi reneszánszban felvetett kérdésekre.

<sup>42</sup> Új ír irodalmi reneszánszról beszél például: Mark Mortimer: *The Anglo-Irish Influence in the Shaping of Irish Identity*. — In: *Irishness on a Changing Society*. Ed. by The Princess Grace Irish Library, Barnes and Noble Books Totowa, New Jersey, 1988. 194. l.

## Arany János fogadtatása Oroszországban<sup>1</sup>

SCHILLER ERZSÉBET

A cím fellengzős, hiszen Arany Jánosnak nem volt és nincs igazi „fogadtatása” Oroszországban. A néhány céhen belülit kivéve aligha találkozunk olyan művelt orosz-szal, aki akár egyetlen versét olvasta volna. Kis népek irodalmának sorsa ez, sokat keseregünk már rajta. Mégis, bizonyos emberek, helyzetek, véletlenek és látszólagos véletlenek folytán a magyar irodalom — ha gyöngye hangon is — hallat magáról a világban, így Oroszországban is.

A XIX. századi orosz folyóiratokban fel-felbukkan egy-egy írás a magyar irodalomról, igaz, az ismeretek általában német közvetítőkön keresztül jutnak el Oroszországba. A magyar irodalom rendszeres bemutatását egyik folyóirat sem tűzte ki célul, de a múlt század utolsó éveiben gyakran előfordul bennük a század jelentős magyar költőinek, íróinak neve. A fordított művek számában kétségtől Petőfi vezet. Ismertségének természetesen politikai okai is voltak: bizonyos orosz demokratikus körök a cári csapatok segítségével levert magyar szabadságharc szimbólumát látták benne. Sok nézetazonosságot is felfedeztek Petőfi verseivel.<sup>2</sup> Arany János halkabb szavú költészete Petőfiénél sokkal esetlegesebben jutott el Oroszországba. Nevét gyakran emlegetik Petőfiével együtt, szívesen hasonlítják össze a két költőt.

Az orosz olvasó 1860-ban találkozhatott először Arany nevével. Az Иллюстрация nevű pétervári képesújságban megjelent cikkében — Magyar irodalom az utóbbi időben — Jósika Júlia a többi között Aranyt is méltatja néhány sorban.<sup>3</sup> A cikk egy Oroszországban ismeretlen magyar szerzőtől származik — a magyar irodalom is jobbára csak férje, Jósika Miklós miatt tartja számon —, így hatása még abban az igen szűk körben is elenyésző volt, amely a magyar irodalommal foglalkozott.

Sokkal jelentősebb egy 1870-ben, a Журнал Министерства народного просвещения hasábjain megjelent tanulmány: P. I. Fejercsak: A magyar irodalom áttekintése.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Ezúton szeretnék köszönetet mondani tanáromnak, Zöldhelyi Zsuzsának, aki felhívta figyelmemet a témára, és munkámat tanácsaival segítette.

<sup>2</sup> Zöldhelyi Zsuzsa — Radó György: Поэзия Петёфи в России и в Советском Союзе. — In: Эпюды о Венгрии. 1973, 8. sz. 162. l.

<sup>3</sup> Jósika Júlia: Венгерская литература в последнее время — In: Иллюстрация (Русский Мир) 1860, 75.sz. 174–181. l.

Fenyő István: Reformkori irodalmunk az egykorú orosz sajtó tükrében. — In: Irodalomtörténeti Füzetek, 1959, 28. szám.

<sup>4</sup> П. И. Фейершак: Очерк мадьярской литературы. — In: Журнал Министерства народного просвещения. — 1870, 8. sz., 286–311. l.

A cikk a kezdetektől a kortársakig próbálja meg végigkísérni a magyar irodalom fejlődését. Ami a tényeket, adatokat illeti, Fejercsak igazán ritkán téved. Tanulmánya mégsem mentes a szubjektív megítélésektől: kora magyar nemzetiségi politikáját vádolva a másik végletbe esik, pánszláv elfogultsággal ostromozza a magyar nyelvet és irodalmat. A cikk a népművelődésügyi minisztérium hivatalos havi szemléjében jelent meg, szemléletét ez már önmagában is jellemzi. „Magyar irodalom ez cári használatra.”<sup>5</sup> Az 1860-as évek meghozzák Arany számára a hivatalos elismerést. Fejercsak cikke megjelenésének idején Arany már az Akadémia főtitkára, azelőtt titkára és a Kisfaludy Társaság igazgatója. Az irodalmi életben uralkodó népies irányzat számára is Arany költészete az irányadó. Nem csoda tehát, hogy Fejercsak, aki igyekezett kialakítani a hivatalos álláspontot a magyar irodalomról, a legelismertebb szavakkal nyilatkozik Aranyról. Fejercsaknak olyan elítélő véleménye van a magyar irodalomról, hogy minden bizonnyal nem a véletlennek vagy a személyes szimpátiának, hanem csak az irodalompolitikának köszönhető, hogy nem kígyót-békát kiabál Aranyra is, mint a többi költőre. (Ez alól — Arany mellett — csak Petőfi és Kazinczy Gábor kivétel. Kazinczynak bizonyára orosz vonzalma, az orosz irodalmat népszerűsítő írásai miatt bocsát meg. Petőfiről elismeri, hogy az egyik legjelentősebb magyar lírikus, majd gyorsan mentegetődzik: Petőfi nem volt igazi magyar, délszláv, szerb vér folyt az ereiben.)

Arany neve három helyen szerepel Fejercsak cikkében. Először Ilosvai Tholdijával összefüggésben: a *Tholdit* „egy mai magyar költő, Arany, művészi formába öntötte, és most a magyar irodalom egyik legjobb alkotásának számít.” A Petőfinek szentelt rész így végződik: „[...] néhányan, mint például Arany, fölötte állnak” (ti. Petőfi fölött). A továbbiakban részletesebben foglalkozik Arannyal: „Garay, Tompa és Arany korunk legjobb költői. Arany még Petőfit is túlszárnyalta [...]. Arany szigorú esztétikai nézetekkel, bőséges költői fantáziával rendelkezik, költészetében sok az eredeti vonás. Verseinek egy része epika, más része líra. Mint epikus tárgyat a népmondákból meríti. Ilyen a Toldi, amit egy szerb lírikus, Iovanovič lefordított szerbre; ilyen a Daliás idők, A nagyidai cigányok. Mint lírikus a legnagyobb európai költőkkel állítható egy sorba.” Ezután nyersfordításban következik a cikk szerinti „egyik legjobb” Arany-vers, a *Fiamnak*. A hét versszakos versből Fejercsak csak három szakaszt közöl — prózában, a másodikat, a harmadikat és az ötödiket, azokat, amelyek beleillenek II. Sándor — ekkor már egyre konzervatívabbá váló — politikájába. A többé-kevésbé pontos, de itt-ott finomított nyersfordítás és rövidített tartalmi kivonat eredményeképpen Arany fia és nemzedéke sorsáért aggódó, kétségbeesetten hinni akaró verséből egy imádságra buzdító, lapos tanmese lett. A cikk írója azzal fejezi be Aranyról szóló ismertetését, hogy a költő lírikusként, esztétaként és kritikusként folytatja tovább tevékenységét.

Arany neve harmadszor a kortárs magyar irodalom fejlődésével és irányával összefüggésben fordul elő: „A mai kritikusok és esztéták, Arany, Gyulai, Greguss, Toldy, józanul és helyesen irányítják a közönség ízlését.”

Arany tehát a hivatalos orosz irodalom normái közé illesztve áll előttünk.

Sajnos Fejercsak cikke sokáig alapvető forrásként szerepelt Oroszországban a magyar irodalommal foglalkozók számára. Jórészt erre támaszkodott V. R. Zotov is A vi-

<sup>5</sup> Fenyő István: i. m., 70. l.

*lágirodalom története* című munkájának magyar irodalommal foglalkozó részében.<sup>6</sup> Anyagát szinte teljes egészében Fejercsaktól veszi át, szemléletükben is alig van eltérés: Zotov talán egy árnyalattal kevésbé veti meg a magyar irodalmat. Ami Fejercsak cik-kében megjelent Aranyról, azt szórul szóra megtaláljuk Zotovnál is, a *Fiamnak* „fordításával” együtt. Zotovnak a kortárs irodalomról szerzett értesülései elég frissek, a *Toldi szerelmének* megjelenését is megemlíti: „Az 1887-es év nagy horderejű eseményének tekinthetjük, hogy Arany befejezte híres trilógiáját, a Toldit. Az első részt, amely Toldi ifjúkorát írja le, még 1846-ban adták ki, a harmadik rész, amely bukását és halálát éneklí meg, 1854-ben jelent meg, a második pedig, Toldi szerelme címmel, csak most.”

Fenyő István így jellemzi Zotov munkáját: „Zotov műve pozitivisták kézikönyv, olyan jellegű, mint nálunk, a ’nagy Pintér’. Az iskolai tankönyvek állandó kútforrása volt egész a forradalomig, tehát egész nemzedékek tanultak e hamis beállításban a magyar irodalomról. Annál inkább sajnálatos ez, mert ebben a tárgykörben ekkor már rendelkezésre állt orosz nyelven egy lojális és tárgyilagos munka. 1880-ban jelent meg Pétervárott oroszul Johannes Scherr nagy világirodalmi áttekintése, az *Allgemeine Geschichte der Literatur*, ennek rólunk szóló része, ha száraz is, de elfogadható.”<sup>7</sup> Scherr munkáját viszonylag hamar elfelejtették, Zotovét pedig — jó negyven éven át — szél-tében használták.”<sup>8</sup>

Scherr vitathatatlan szimpátiával ír a magyarságról, annak nyelvéről és irodalmá-ról. Nem egészen öt oldalon próbálja meg összefoglalni a magyar irodalom történetét, így Aranyra csupán egy mondattal utal: „Petőfi lírikusként hozta mozgásba a magyar irodalmat, Arany János (szül. 1817, Toldi, Murány ostroma) eposzaival adott hasonló lendületet, hozzá csatlakoztak még Szász és Tompa.”

Ugyancsak 1882-ben látott napvilágot az első Arany-vers alapján íródott orosz vers. A megfogalmazás nem véletlenül ilyen körülményes: a verset fordításnak nemigen lehet nevezni, „átültetésnek” is csak jóakarattal. Plescssejev Ах, сколько, сколько налю на kezdetű verséről van szó, amely 1879-es dátummal jelent meg 1882-ben az Отклик című irodalmi gyűjteményben, a Külföldi motívumokra című rovatban. Plescssejev annak a Petrasevskij-körnek a legnevesebb költő-tagja, amellyel Dosztojevszkij is kapcsolat-ban állt. Dosztojevszkijhez hasonlóan 1849-ben őt is halálra ítélték, majd az ítéletet száműzésre változtatták. Az Arany neve alatt közölt versben Plescssejev későbbi nosztalgikus hangja szólal meg. A vers oly mértékben önálló alkotás, hogy vitatható, melyik Arany-vers motívumait használta fel Plescssejev. Két vers jöhet számításba: az egyik — amelyet Arany maga is fordított — az *Eszünkbe jusson*, Moore: *Forget not the field* című, a másik pedig *Kortársam*, R. A. *halálán*. Demeter Tibor<sup>9</sup> az utóbbi variációt fogadja el, A. V. Fjodorov szerint pedig az *Eszünkbe jusson* volt az ihlető.<sup>10</sup> Minden bizonnyal — mint ahogyan több más „fordításával” is ez a helyzet — Plescssejev csak a cenzúra megtévesztése céljából írta verse fölé egy külföldi, Oroszországban gyakor-latilag ismeretlen költő nevét. Plescssejev ismerte a magyar szabadságharc történetét,

<sup>6</sup> В. Р. Зотов: История всемирной литературы. IV. köt. Сентпéтервár, 1882. 787–807. 1.

<sup>7</sup> Ноганн Шерр: Всеобщая история литературы. II. Сентпéтервár, 1880. 367–372. 1.

<sup>8</sup> Fenyő István: i. m., 70. 1.

<sup>9</sup> Demeter Tibor: Bibliographica Hungarica, Budapest, 1957.

<sup>10</sup> In: А. Плещеев: Стихотворения. Москва, 1948. 329. 1.

az orosz hadsereg szerepét leverésében, Petőfitől több verset is fordított, és valószínű, hogy Arany (néhány?) verse is a kezébe került franciául. Megihlette-e Arany Plescsesjevet vagy sem — nehéz megmondani. Ha igen, akkor elmondhatjuk, hogy Arany ezúttal egy szép orosz vers születését segítette elő.

1883 és 1895 között a *Животное обозрение* nevű művészeti és irodalmi folyóiratban három Arany-fordítás jelent meg. A folyóirat ebben az időszakban még nem dicsekedhet azokkal a nevekkal, amelyek majd néhány évvel később fémjelzik tevékenységét (Seller-Mihajlov, Leszkov, Balmont, Szologub, Merezsikovszkij, Bunyin stb.). A *Животное обозрение*-ben publikáltak mindent, ami a közönség igényeit kielégíthette, nem feltétlenül a legmagasabb kultúrát közvetítette a folyóirat. A korabeli magyar folyóiratok közül Herczeg Ferenc *Új Idők*jéhez lehetne hasonlítani. Nyilvánvalóan nem a magyar irodalom iránti általános érdeklődés következménye, hogy Arany versei bekerültek a folyóiratba. Nem is külön rovatban jelentek meg ezek a versek, hanem véletlenszerűen, szinte helykitöltőnek.

1883-ban jelent meg az *Egy kis hypochondria* Mihail Selgunov fordításában.<sup>11</sup> Ez az első orosz nyelven kiadott Arany-vers, amelyet valóban fordításnak lehet nevezni: csonkítatlan, és a fordító nem szerzője, csupán társszerzője a versnek. Selgunov fordítása pontos, csak egysíkúbb az eredetinel. Hiányoznak belőle Arany szép képei (de hogyan is kérhetnének számon Arany nyelvét!), pl. „Nézd a napot: bár alkonyul, / Képén vidor az estbitor [...]” — „Вот солнце: пурпуром горит, / К закату клонится оно”. A „Halál tesped álló tavon” sort is enyhíti: „Вода-ж стоячая гниет”. A vers első két sorának rövid felkiáltásait inkább magyarázza, mintsem fordítja: „Meddő napok! üres lapok! / Kezdet elég: de semmi vég.” — „Бесплодно дни идут! Пачать — / Пачемъ. а кончить нету сил.” Formai szempontból azonban kifogástalan a fordítás.

Nem tudjuk, mi szolgált Selgunov fordításának alapjául. Mint később látni fogjuk, Selgunov lefordította Aranynak egy másik versét is egy német fordítás segítségével. Nincs kizárva, hogy ez esetben is egy német nyelvű vers volt a közvetítő.

Alig egy évvel később újból találkozunk Arany nevével.<sup>12</sup> Valóban csak a nevével, mert a neki tulajdonított vers igazán nem mondható az ő művének: E. Ponomarev verse szedte a *Fiamnak* Fejercsak cikkében lévő három versszaknyi nyersfordítását. Ponomarev maga sem tartotta munkáját teljes értékű fordításnak, a cím alá odaírta: Arany versének témájára. Erre a versre nem érdemes részletesebben kitérni, mivel nyilvánvaló, hogy Ponomarev sohasem látta sem az eredeti Arany-verset, sem annak valamilyen idegennyelvű fordítását.

A *Вестник Европы* című rangos liberális folyóirat 1889-ben, O. Mihajlova (később O. N. Csjumina) fordításában közli a *rab gólya* című verset.<sup>13</sup> A vers orosz nyelvű nyersfordítását Szabó Endre küldte el Csjudminának. Szabó Endre<sup>14</sup> a 80-as években tanult meg oroszul, ráadásul negatív motivációból: be akarta bizonyítani Reviczky Gyulának, hogy Oroszország irodalom nélküli „barbár pátria”. Az orosz nyelv és irodalom

<sup>11</sup> *Животное обозрение*. 1883. 17. sz., 260. l.

<sup>12</sup> *Животное обозрение*. 1884. 38. sz., 19–20. l.

<sup>13</sup> *Вестник Европы*. 1889. szept., 68–69. l.

<sup>14</sup> Szabó Endréről ld. részletesen: D. Zöldhelyi Zsuzsanna: Szabó Endre, az orosz irodalom népszerűsítője. — In: Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből, II. Budapest, 1961. 138–199. l.



végül élete egyik legnagyobb szenvedélyévé vált, a kortársak számos orosz fordítást köszönhettek neki (többek között a *Bűn és bűnhődés*t, az *Oblomov*ot, a *Holt lelkeket*, Turgenyev-regényeket, Tolsztoj-elbeszéléseket). Szabó missziója két irányú: Oroszországban a magyar irodalmat igyekszik népszerűsíteni. Levelezni kezd Csjumínával, akitől a *Вестник Европы*-ban két Petőfi-fordítást látott. A fordítás minősége felháborította, s levelet írt a folyóirat szerkesztőjének. A levélre Csjumina válaszolt, akinek Szabó ettől kezdve rendszeresen küldött nyersfordításokat, többek között *A rab gólyáét*. Szabó feltehetően pontos utasításai ellenére az orosz változat hiányos: a második versszak kimaradt. Szabó Endre saját vallomása szerint nem csupán tartalmi fordítást küldött. Így ír a *Képes folyóirat*ban megjelent, Mihajlováról szóló cikkében: „[...] felajánlottam neki, hogy majd én magyar költőkből, oroszul úgynevezett 'fehér versekben' (azaz: nem rímelő sorokban) lefordítok neki néhány költeményt oroszra, a verslábakat és idomokat lekötázom neki: úgy majd egész jól fognak sikerülni neki a fordítások.”<sup>15</sup> Csjumina *A rab gólyában* ugyanakkor nem tartja meg az eredeti strófaszerkezetet; a rímképletre vonatkozóan valószínűleg pontosabb utasítást kapott, mert az majdnem mindenütt egyezik az eredetivel.

Csjumina Aranyak néhány szavát, kifejezését következetesen nem fordítja le, mást ír helyettük vagy elhagyja őket. Ilyenek például: „jobb haza”, „szabadság honja”, „szabad”; „Szabad gólyák szállnak ottan / Jobb hazába” — Csjumínánál: „Там, сиема в иные страны / вьются птичек караваны”. Más helyeken bőbeszédűbb Aranynál. Az első szakaszban egy magyarul nem szereplő hasonlattal írja körül a golya helyzetét: „заключенный как в тюрьму”. A második versszakot (az eredetiben a harmadik) szintén kiegészíti: „Он в сознании безсилья / Причет голову под крылья”, ugyanakkor a szakasz utolsó három sorát nem tartja fontosnak.

Csjumina fordítása nem kényszeredett átültetés, önálló műként is élvezhető, és összességében a sikerültebb Arany-fordítások közé tartozik. Ugyanezt a verset lefordította a XX. század második felének egyik legkiválóbb költője és műfordítója, David Szamojlov is.<sup>16</sup> Majdnem egy évszázad választja el egymástól a két fordítást, talán mégis érdemes egy pillanatra egymás mellé állítani őket. Szamojlov fordítása pontosabb, az orosz olvasó számára összehasonlíthatatlanul élvezhetőbb, néhány helyen mégis Csjumina megoldása tűnik jobbnak. Ez különösen az utolsó versszakra igaz (eltekintve természetesen a strófaszerkezettől):

Csjumínánál: Бедный аист! Узник бедный!  
 В небе с силою победной  
                         крыльев ты не развернешь!  
 Есть-б выросли и снова  
 Крылья эти — то сурово  
                         их опять обрежет нож!

<sup>15</sup> Szabó Endre: Mihajlova N. Olga (Petőfi orosz fordítója) — In: *Képes folyóirat*, 1889, 8. füzet, 489. l.

<sup>16</sup> Илюм Арань: Избранное. Москва, 1960.

Szamojlov fordításában: Сиротина, птица-аист,  
 Будешь жить, без крыльев маясь,  
 Даже перья маховые  
 Не помогут...  
 Слова могут  
 Их порезать люди злые.

1895-ben jelent meg ugyancsak a Живописное обозрение hasábjain M. Selgunov fordításában a *Magyar Misi*.<sup>17</sup> Selgunov fordítása nemcsak viszonylagosan jó. Mind tartalmában, mind formájában hű az eredetihez, annak ellenére, hogy a magyar szöveg valószínűleg sohasem volt Selgunov kezében. Johann Scherr már említett, Oroszországban jól ismert *Bildersaal der Weltliteratur* című munkája tartalmazza a *Magyar Misi*-t németül, Kertbeny Károly fordításában.<sup>18</sup> Selgunov ezt használhatta az orosz fordítás alapjául. A fordítás pontossága Kertbeny és Selgunov közös érdeme. Ha úgy tetszik, két lelkiismeretes fordító, de nem elsőrangú költő munkájából született a Венгерский Миска. Az 1960-ban megjelent orosz nyelvű Arany-válogatásban a *Magyar Misi* David Szamojlov fordításában Мисси маляр címmel jelent meg. Ő nem szolgai fordítást készített, de annak ellenére, hogy nyilvánvalóan nyersfordítás alapján dolgozott, megragadta a vers hangulatát.

1897 fontos dátum a magyar irodalom oroszországi fogadtatásában: ekkor jelent meg N. Novics szerkesztésében a *Magyar költők* című antológia, a *Kis antológia* sorozat tizennegyedik kötete.<sup>19</sup> Novics<sup>20</sup> — eredeti nevén Nyikolaj Bahtyin — tíz nyelvet ismert, műfordítással foglalkozott, és összeállította több tucat nép irodalmának orosz nyelvű bibliográfiáját.

A *Magyar költők* c. antológia huszonöt magyar költő verseit tartalmazza oroszul — összesen hatvannyolc verset, ebből huszonkilenc Petőfié, hat Szabó Endréé, öt Aranyé, a többiek egy vagy két verssel szerepelnek. Több verset Bahtyin maga fordított. Szabó Endre második oroszországi útja során, 1890-ben találkozott vele, az antológia születése nem kis mértékben ennek az ismeretségnek köszönhető. Ezt Bahtyin az olvasó számára is nyilvánvalóvá teszi: a kötetet egy Szabó-idézettel kezdi, majd néhány sorban megköszöni kollégája segítségét.

Novics célja — mint ezt a sorozat előszavában említi — az, hogy összegyűjtse idegen versek addig megjelent orosz fordítását, és ezek felhasználásával kiadja több nép egy-egy antológiáját. Novics sok tekintetben Julius Hart: *Orient und Occident* című<sup>21</sup> munkájára támaszkodik: „[...] tőle kölcsönözzük a magyarázatokat, megjegyzéseket, néha kiegészítve és kijavítva más források alapján... A Hartnál szereplő költők közül mi néhányat kihagyunk az orosz fordítások teljes hiánya miatt.”<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Живописное обозрение. 1895. 36. sz., 182. l.

<sup>18</sup> Johann Scherr: *Bildersaal der Weltliteratur*, III. Stuttgart, 188? 388–389. l.

<sup>19</sup> Н. Нович (szerk.): *Мадьярские поэты. Маленькая антология*. 14. sz. Szentpétervár, 1897.

<sup>20</sup> Novicsról ld. részletesen: Л. Шарина: *Венгерская литература в России (1870-1900 г.)* — In: *Венгерско-русские литературные связи*. Moskva, 1964. 210–213. l.

<sup>21</sup> Julius Hart: *Orient und Occident*. Minden, 1885.

<sup>22</sup> Н. Нович: *Предисловие* — In: *Маленькая антология* 1, 1–2.

Mivel az antológia nem közöl új orosz fordítást, a Hartnál szereplő *Ősszel* és *Dante* kimarad a kötetből. Novics ugyanakkor, a német forrásmunka néhány soros ismertetését jócskán kibővítve, átveszi Hart Arany-értékelését. Ismerteti a költő rövid életrajzát, majd elhelyezi a magyar irodalomban: „Epikus költőként ugyanolyan híres, mint Petőfi lírikusként. Toldi című poémájának megjelenését viharos tetszés fogadta, és arra készítette Petőfit, hogy felajánlja barátságát a költőnek. Arany írt néhány poémát, több balladát és verset. Jelentősége nem az új és ragyogó ötletekben, nem találékony-ságában rejlik, hanem a plasztikus ábrázolás művészetében (különös tekintettel a részletekre) és a hangulat utánozhatatlan kifejezésében, ami elbűvöli a magyarokat; a balladák Shakespeare-jének hívják.”

A magyar irodalom oroszországi értékelésének következő lépcsőfoka egy 1899-es, jórészt németből fordított cikk. Szerzője, E, a bécsi *Magazin für Literatur* cikkére támaszkodik, de néhány kommentárjával az orosz olvasóhoz szól. A negyvenes évektől tekinti át a magyar irodalmat. Két alapvető irányzatot különböztet meg: a realista és a patrióta irodalmat. Az utóbbi a Szabadságharc hatása alatt fejlődött ki, ehhez sorolja Aranyt is.<sup>23</sup> A cikk írója feltehetően B. O. Efruszi, az ezt a cikket is közlő Мир божий nevű folyóirat rendszeres szerzője.

1902-ben a Русская мысль hasábjain megjelenik egy írás Jegyzetek a magyar irodalomról címmel.<sup>24</sup> A forrás ezúttal francia: Melchior de Polignac: *Notes sur la littérature hongroise*. A cikk áttekinti a magyar történelmet, irodalomtörténetet, sőt, szolgál néhány adalékkal a nyelvről is. A cikk írója Petőfit és Aranyt tartja a két legnagyobb magyar költőnek. Melchior de Polignac a magyar irodalomról szóló terjedelmes tanulmányát az orosz fordító egy kicsit lerövidítette. A francia munkához képest a Русская мысль-ben megjelent cikk nem tartalmaz újat.

Aranyról az orosz cikk is aránylag részletesen szól. Egy három mondatos életrajz után — melyben megemlíti az *Elveszett alkotmányt* is — áttér a *Toldi* ismertetésére: „A *Toldi* című eposz szilárdan megalapozza (Arany) dicsőségét. Minden nemzeti benne: a téma, a naív koncepció, maga a stílus [...]. A *Toldi*-trilógia a magyar irodalom reprezentáns alkotása. Az *elveszett alkotmányban* Arany a közéletben történő visszaéléseket ostorozza, szatirikus képet nyújt a korabeli provinciális életről. Balladája a legsikerültebbek. Leginkább a nemzeti gondolat foglalkoztatja, megható vonásokkal festi le a haza gyötrelmeit. A magánéletben Arany az erény mintaképe volt: nagylelkűség, egyszerűség, szerénység jellemezte leginkább.”

1914-ben furesza összefüggésben esik szó a magyar irodalomról, illetve Petőfiről és Aranyról. Ekkor jelenik meg a *Keleti gyűjtemény* A. N. Veszeloovszkij tiszteletére.<sup>25</sup> Arab, szír-mezopotámiai (X. sz.), perzsa, kirgiz, kazanyi török, azerbajdzsán, oszmán török, örmény, grúz és zsidó művek szomszédságában találunk hét Petőfi-verset és Arany *Bor vitézét*. Éppen a *Bor vitéz* fordítójánál, F. Korsnál kereshetjük annak magyarázatát, hogy Arany ezúttal miért egy keleti gyűjteményben szerepel. Kors korának neves filológusa volt, elsősorban a keleti nyelvek és irodalmak érdekelték. Nyelvészként a nyelvek

<sup>23</sup> Л. Шаргина: и. м.

<sup>24</sup> М. П.: Заметки о венгерской литературе. — In: Русская мысль. 1902, 6. sz., 68–89. l.

<sup>25</sup> Восточный сборник в честь А. Н. Веселовского. Москва, 1914. 377–379. l.

tipológiai összevetésével foglalkozott. Lehetőséges, hogy Petőfi és Arany valamiféle nyelvészeti meggondolásból került a gyűjteménybe.

A *Bor vitéz* előtt egymondatos ismertetés áll Aranyról — hibás adattal: 1817—1889. Kors Arany-fordítása szép és pontos. Nem tudjuk, milyen nyelvből fordította, de — nyelvész lévén — nincs kizárva, hogy ismerte a balladát eredetiben. A fordításnak nemcsak a tartalma és formája hű az eredetihez, de rövid, szaggatott mondataival sikerült visszaadnia a ballada hangulatát is. Arany gazdag képei azonban leegyszerűsödnek az orosz fordításban, Kors nem tudja tömörségben felvenni a versenyt Arannal. Példaként álljon itt a vers első két sora: „Ködbe vész a nap sugára, / Vak homály ül bérce — völgyön.” — „Солнце, дня, в тучи сходит, / Кроет землю тьма густая.” Pontos a rím, a ritmus, és a fordító mindvégig tiszteletben tartja Arany balladájának azt a sajátosságát, hogy minden szakasz második és negyedik sora megegyezik a következő szakasz első, illetve harmadik sorával. Kors 1914-es fordítását valószínűleg elfelejtette az irodalomtörténet — az 1960-as Arany-válogatásba Csukovszkij Витязь, Бор-ja került be, amely talán valamivel jobb vers, de minden szempontból pontatlanabb és távolabb áll a ballada jellegétől, mint a korábbi fordítás.

Az októberi forradalmat követő irodalompolitikai változások természetesen a külföldi irodalmak recepcióját is befolyásolták. Sőt — igaz, ideiglenesen — megváltoztatták Magyarország geopolitikai helyzetét is. Tizenhárom évvel az említett *Keleti gyűjtemény* megjelenése után a magyar irodalmat a nyugati irodalmak között tartják számon. *Forradalmi költészet Nyugaton* címmel jelent meg egy antológia Sz. Zajaickij és L. Osztroumov fordításaival, L. P. Groszman szerkesztésében és előszavával.<sup>26</sup> Zajaickij fordításában *A walesi bárdok* képviseli a gyűjteményben Aranyt, a következő bevezetővel: „Arany János a 30-as, 40-es évek magyar költője. Amikor az 1848-as magyar szabadságharc leverése után Ferenc József trónra lépett, pályázatot hirdettek a költőknek: írjanak ódát erre az alkalomra. Egyetlen magyar költő sem vett részt a versenyben, csak Arany írta meg az alább közölt verset.”

Sajos nem tudjuk, hogy mi alapján dolgozott Zajaickij, de nincs kizárva, hogy az eredeti versből készült orosz nyelvű nyersfordítást használt fel. A fordítás nem különösebben jó, az orosz olvasó számára túlságosan nyilvánvaló, hogy a verset nem „írták”, hanem kínkeservvel próbálták idegen földbe ültetni. Az orosz olvasó gyanakodva fogadhatja például az ötödik szakasz utolsó sorát: („Oly boldog rajta, Sire!”) „Он счастлив свыше мер”. Az orosz fülnek furcsán hangzó határozó egyetlen érdeme, hogy jó felelőrímm. Sehogysem illik bele a szövegbe a стук коня kifejezés sem. Ugyancsak vét az orosz nyelv ellen a következő sor: „Бор, сэр, твои дела!” A сэр megszólítás magázást követel. Aki ismeri Arany versét, hiányolja a lendületet, a mozgalmasságot, Zajaickij fordítása kicsit unalmas. A fordító igyekezett Arany hű tolmácsolója lenni, az említett ügyetlenségek is részben ebből fakadhatnak. Egy-két félrefordítás, pontatlanság így is előfordul, de ez inkább az irodalmi közeg hiányának tudható be. (Pl. „Elhullt csatában a derék” — csak a magyar olvasó tudja, hogy itt fontos a Petőfire utaló egyes szám, az orosz közönség számára ez teljesen közömbös. Így az orosz változat szerint: „В сраженьях пали храбрые”.)

<sup>26</sup> С. Зайицкий и Л. Остроумов: Революционная поэзия на Западе. Москва, 1927. 110–114. l.

Ugyanezt a fordítást találjuk egy 1930-as, hasonló című gyűjteményben: *A Nyugat forradalmi költészete a XIX. században*. A szerkesztés és a jegyzetek A. Tamov, az előszó Lunacsarszkij munkája.<sup>27</sup> A kötetben szerepelnek francia, belga, angol, német, olasz, lengyel, magyar, lett és amerikai költők. Valamivel hosszabb értékelés áll itt Aranyról, mint az 1927-es gyűjteményben. Tamov Arany 1848–49-es tevékenységére és *A walesi bárdok* megírásának körülményeire teszi a hangsúlyt, elismeréssel szólva a költőről. Politikai nézetei miatt viszont elmarasztalja: irányzata „népies — szűk látókörű, csupán azt akarja, hogy a nép kikerüljön a sötétségből, hogy megfelelő körülmények teremtsék a ’magyar nemzet’ felemelkedéséhez.”

A háborút követő évekig ezek az utolsó szavak Aranytól és Aranyról Oroszországban. A háború utáni néhány évtizedben — más „baráti” népekhez hasonlóan — kötelező volt a magyar irodalom fordítása, kiadása. A természetellenes helyzet ellenére láthatók értékes törekvések, nagy költők tollából született jó fordítások. 1952-től kezdődően új Arany-fordítások kerültek az orosz olvasó elé. Megjelentek részletek a *Toldiból*, néhány lírai vers és ballada, köztük *A walesi bárdok* L. Martinov fordításában.<sup>28</sup> (Ez sem mentes a hibáktól, de pontosságával és főként jól megragadott képeivel, hangulatával felülmúlja a Zajaickij-féle fordítást.)

1960-ban adták ki az első orosz nyelvű Arany-válogatást. A versek jelentős részét nem kisebb költő, mint David Szamojlov ültette át oroszra. A kötetben szereplő összes fordítás új, a régiek feledésbe merültek, bár helyettük nem minden esetben született jobb változat.

Röviden ez Arany útja oroszul, azé az Aranyé, aki még a századforduló nagy orosz-dívatja előtt maga is kapcsolatba került az orosz irodalommal. Irodalomtörténészek örököld vitája, hogy Arany szerkesztőként anyagszűkében, pusztán kényszerből fordította-e le Gogol *Köpenyegét* és Szollogub *Előkelő világ* című novelláját, vagy az írások fel is keltették érdeklődését. Tény, hogy lefordította őket — igaz, név nélkül — a *Szép-irodalmi Figyelő* számára, természetesen németből. Akakij Akakijevics figurája mindenesetre nyomot hagyott benne, kölcsönveszi nevét is: nyelvészeti cikkei olykor Akakievics Akaki néven írja alá. Természetesen semmit nem von le Szollogub vagy Gogol művének értékéből, hogy ezek az írások akkoriban nem keltettek feltűnést Magyarországon. Mint ahogyan a saját irodalmi közegükből kiragadott Arany-versek is többet árulnak el az elmúlt száz év orosz irodalmáról és irodalompolitikájáról, mint amennyivel hozzájárulnak a mi Arany-képünkhöz.

<sup>27</sup> A. Тамов (szerk.): *Революционная поэзия Запады XIX века*. Moszkva, 1930. 95–98. l.

<sup>28</sup> *Антология венгерской поэзии*. Moszkva, 1952.

## Látnoki utazás. Christoph Ransmayr „Az utolsó világ” című regénye nyomán

KONSTANZE FLIEDL

„Beszéd egy akadémiai küldöttség előtt Bordj Moktár oázisban”, ez a második rész alcíme Christoph Ransmayr első megjelent könyvében, a *Tündöklő hanyatlásban*.<sup>1</sup> Rotpeters íróniával átszőtt akadémiai felszólalásában felvázol egy tervet, amelynek az az lényege, hogy a sivatagból alumíniumfallal elkerítenek egy hetven négyzetmérföldnyi területet, felszínét teljesen kiegyengetik, rajta mindenféle életet kiirtanak, s így lehetőséget adnak önkéntes emigránsoknak az eltűnésre. A szónok, aki a leghatározottabban kijelenti, hogy „hevenyészett tájékoztatója nem példázat” („Tudom, az Akadémia ki nem állhatja a példázatokat.”), a jövőt vetíti elének a tervbe vett „terrárium” képében, amely lehetetlenné tesz mindennemű változékonyságot. „Az eltűnés illetően megszerveződését” előkészítő „új tudomány” szerint egyben válasz a régi kutatásra, „a megfigyelés, a definíció, az utánzás, az uralás és a manipuláció tárgyainak felhalmozására”.<sup>2</sup> A történelem individuális végjátékának, minden átváltozás céljának látomása a rezervátumban tett utazás révén ekképpen foglalja magába azokat a toposzokat, amelyek Ransmayr szövegeinek központját alkotják.

Az utazás: Christoph Ransmayr, aki 1954-ben a felső-ausztriai Welsben született, filozófiai tanulmányai után Bécsben kezdte meg írói tevékenységét az „Extrablatt” című folyóirat kulturális szerkesztőjeként és a müncheni „TransAtlantik” külső munkatársaként. Az 1982-ben a „TransAtlantik”-ban publikált két tanulmánya megtalálható az ugyancsak általa 1985-ben kiadott *Im blinden Winkel. Nachrichten aus Mitteleuropa* című antológiában is. A riportjellegű mindkét leírás egy-egy olyan utazásról készített beszámoló köntösébe bújtatva őrzi meg, amelyekre a tudósító vállalkozik; egy ízben mint „alattvaló”, aki egy Zizers bei Chur-ba, Zita császárné öregkori lakóhelyére tett autóbustúra során a történelmet visszájára fordítva követi nyomon, másszor pedig mint „Krzysztof”, aki lelkipásztori útján végigkísér Ausztrián egy lengyel papot, s végül Czeszochowában a Mária-zarándoklatot, mint a lengyel történelem paradox állandóságát éli meg.<sup>3</sup> Irónia és komolyság is ez egyben, s jóllehet Ransmayrnek szemére vetették, hogy a Habsburg-történelem ellentmondásaival szemben nem tanúsít kellő tiszteletet, éppen ez az utazási téma biztosítja a történelmileg és földrajzilag idegen közötti közelség és távolság egyensúlyát; a későbbi korban született ember csak így képes védekezni egyfelől a túlzott bizalmaskodás, másfelől az ignorancia ellen.

Ransmayr már igen sikeres regényében, a *Jég és sötétség borzalmai*-ban bűvölet és szkepszis között ingadozik az osztrák-magyar sarkkutató expedíció kései „ivadéka”

<sup>1</sup> Ransmayr, Christoph: *Strahlender Untergang*. Bécs, Brandstätter Edition 1982, 6. l.

<sup>2</sup> Uo. 14, 6. és 9. l.

<sup>3</sup> Lásd: Ransmayr, Christoph: *Auszug aus dem Hause Österreich. Unterwegs zur letzten Kaiserin Europas; valamint: Die Königin von Polen. Eine politische Wallfahrt.* — In: *Im blinden Winkel. Nachrichten aus Mitteleuropa*. Bécs, Brandstätter 1985. 214–235. l. és 101–123. l. [Először in: *TransAtlantik* 11 és 8 (1982)]

is.<sup>4</sup> Ransmayr regényhőse, Josef Mazzini csaknem száz év múltán nyomába ered az „Admiral Tegetthoff” nevű hajónak, amelynek legénysége 1873. augusztus 30-án egy újonnan felfedezett szigetsoportot a császár tiszteletére Ferenc József-földnek keresztelt el. Minderre azonban inkább a fennmaradt írások, semmint a reális történelmi hatások alapján kerül sor: A regényben Mazzini felfedezéseként jelennek meg az expedíció résztvevőinek tudósításai — így a két parancsnok, Weyprecht és Payer, valamint a gépész és egy matróz feljegyzései; magának a szigetsoportnak az elfoglalása semmilyen hatással nem volt a Monarchiára, amely — ugyanebben az évben — a világkiállítással önreprezentációja csúcspontjára jutott, míg a tőzsdekrachhal gazdasága alapjainak megrendülését élhette át. A világ peremén, az Északi-sark zord körülményei között a politikai és természettudományos becsvágy akadálynak bizonyul a mítosz és felvilágosodás között vezető hegygerinc-ösvényen; az elbeszélő az emberfeletti küzdelmet abszurdítás és érdem hajszálfinom határán helyezi el. Mazzini egyszerűen belevész a történelembe, amelyet az elbeszélő — a sarkutatási láz credményeit keresve — szélteében-hosszában tapogat, s alig talál egyebet, mint értelmetlen áldozatokat, intrikát, irigységet, gyilkolási vágyat és kannibalizmust — a történet hőse „utókatutatóútráról” már nem tér vissza. terve már kezdettől fogva kudarcra volt ítélve, az elbeszélő pedig „magára marad egy történet lehetőségeivel”.<sup>5</sup> Ez a történet sokrétűen szedi lajstromba mind a fizikai, mind a pszichikai „átváltozásokat”, ismeri a természet megjelenési formáinak végtelen variációját — Weyprecht kapitány egyik írásának címe is így hangzik: „A jég metamorfózisai”.<sup>6</sup>

Az átváltozás: A Greno-kiadó „Másik könyvtára” (Andere Bibliothek) számára kellett Christoph Ransmayrnek átültetnie Ovidius *Metamorfózisait* prózába. Ebből aztán három évi munkával megszületett egy regény,<sup>7</sup> amelyet az „1988-as őszi vásár könyveinek könyve”-ként ünnepeltek<sup>8</sup>. Az *Utolsó világ* című könyv, amely már októberben a „Südwestfunk” nevű német rádióadó bestsellerlistájának első helyére került, s íróját — akit az év szerzőjének választottak — a Sandoz- és a Wildgans-díj birtokába juttatta, fél éven belül 150.000 példányban kelt el, és előreláthatólag húsz nyelvre fogják lefordítani. A tekintélyes „Die Zeit” a művet mint „jelenkori irodalmunk egyik legszebb regényét” dicsőítette<sup>9</sup>, a „Frankfurter Allgemeine” „nemzedéke egyik nagy tehetsége”-ként méltatta a szerzőt<sup>10</sup>, a „Der Spiegel” „Egy időnkívüli nyelv művészete”<sup>11</sup> minő-

<sup>4</sup> Ransmayr, Christoph: Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Bécs, Edition Brandstätter 1984.

<sup>5</sup> Uo. 252. l. („[...] allein mit den Möglichkeiten einer Geschichte [...]”)

<sup>6</sup> Uo. 28. l. („Metamorphosen des Eises”)

<sup>7</sup> Ransmayr, Christoph: Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire. Nördlingen, Greno 1988 (= Die Andere Bibliothek).

<sup>8</sup> Wieser, Harald: Eine Flaschenpost aus der Antike. — In: Der Spiegel. 1988. szeptember 12. („Buch der Bücher des Messeherbstes 1988”)

<sup>9</sup> Hage, Volker: Mein name sei Ovid. Ein großer Roman: Christoph Ransmayrs ‘Die letzte Welt’. Die Zeit 1988. október 7. („[...] einer der schönsten Romane unserer Gegenwartsliteratur [...]”)

<sup>10</sup> Schirmacher, Frank: Bücher aus Asche, Leiber aus Ameisen. Endlich ein neues Talent: Christoph Ransmayr und sein sprachgewaltiger Einbildungsroman ‘Die letzte Welt’. Frankfurter Allgemeine Zeitung 1988. szeptember 17. („[...] eine der großen Begabungen seiner Generation [...]”)

<sup>11</sup> Lásd 9. jegyzet. („Kunst einer zeitlosen Sprache”)

sítésben részesítette — s mindezt olyan korlátlan mértékben és lelkesült hangnemben, hogy már-már ismét azon kellett töprengeni, miként lehetne a regényt „megmenteni a himnuszt zengők támadásától”.<sup>12</sup> Ami ilymódon az irodalmi gépezet fogaskerekei közé került, olyan szöveg volt, amely nagyszabású témáit — az emigrációt, „jelenkorunk fájdalmas kérdését”<sup>13</sup>, a művészet és a hatalom viszonyát, a civilizáció végének toposzát — mind az ovidiusi átváltozástörténetek parafrázisává kristályosította ki. Cotta, Ovidius egyik csodálója követi a száműzött költőt számkivetésének színhelyére, a Holttenger melletti Tomi városába, azzal a szándékkal, hogy megtalálja őt magát — hisz haláláról már híresztelések keringenek —, vagy híres művét, a *Metamorfózisokat*, amelyet Ovidius állítólag elégetett, mielőtt kegyvesztett lett volna. Cotta nem találja meg egyiket sem, viszont rábukkan a világ peremén lévő „Vasváros” lakóira: Fámára, a vegyesbolt tulajdonosnőjére, Tereusra, a mészárosra, Lükáonra, a kötélverőre, Ekhóra, Thiészre, Proszterpinára — egy mű szereplőire, amelyből Cotta Ovidius utolsó menedékvárosában, Trachilában, csak töredékeket fedez fel, jórészt kőbe vésett, vagy szövetre festett feliratok formájában. Vajon ezek elő- vagy utóképei a *Metamorfózisoknak*? Cotta megtudja, hogy Ovidius egy elközelgő özönvízzel mesélt Ekhónak, amelyet követően új emberi nemzedék születik a kövekből, s amely sárba dobja a túlélő emberpárt, Deucaliont és Pyrrhát. Magánál Ovidiusnál az elbeszélés az eredetmítoszok közé tartozik, és az emberi állapot megalapozója: „Innen durva nemünk, munkát-bajt tűrni megedzett, / így bizonyítjuk örökkéig, hogy honnan credtünk.”<sup>14</sup> Lezajlott-e már a katasztrófa, vagy csak ezután következik be? Cotta Ovidius „utódja”: az idő, amit Tomiban eltölt, szinkronba kerül Ovidius korával, az olvasót körülvevő jelen pedig — a modern kor számos kellékének (autóbusz, filmvetítógép, epizskóp) beiktatásával — a 17-es évvel és annak történéseivel kerül fedésbe. A tér-idő utazás itt tehát mintegy visszajára fordított sci-fi-modellként jelenik meg.

Az első fejezet Cotta Tomiba érkezését írja le; a másodikban elhangzik az a példázat, amely a küszöbön álló átváltozások eszményképe, és egyben a metamorfózis témáját az utazás témájával szövi át: Ceyx és Alcyoné mítosza. Ovidius elmeséli a Ceyx tengeri utazásáról, hajótöréséről és haláláról szóló történetet, majd azt, hogyan egyesült újra a gyászoló Alcyonéval két jégmadár alakjában. Csak az átváltozás teremt kettejük közül megint egy párt: „s miután így végzetük egy volt, / megmaradott a szerelmük is” — írja a *Metamorfózisok* 11. fejezetében.<sup>15</sup> Ransmayr regénye második fejezetébe építi be a mítoszt, méghozzá egy film cselekményeként, amelyet Küparisz, a mozigépész a város mészárszékének falára vetít. A fikció kettős fokozásában láthatjuk, hogyan tűnnek át az archaikus emlékezet „képei”, és összeáll egy regényprogram is: a narráció követi a kamera mozgását, amely először elkalandozik, aztán a búcsú „ősjelenetére” koncentrál. A búcsú oka egyébként az olvasó fantáziájára van bízva: „Ő elment. Semmi

<sup>12</sup> Schmidt-Dengler, Wendelin: Zu Stein geworden. Christoph Ransmayrs ‘Die letzte Welt’. Wiener Zeitung 1988. október 7. („[...] vor dem Zugriff der Hymniker zu retten [...]”)

<sup>13</sup> Hove, Oliver vom: Mit der Aura gegen die Versteinerung. Christoph Ransmayrs ungewöhnliche Ovid-Paraphrase. Die Presse 1988. október 22/23. („Leidthema unserer Gegenwart”)

<sup>14</sup> Ovidius: Átváltozások. Ford. Devecseri Gábor. Budapest, Magyar Helikon 1975. 20. l. (I. fejezet, 414–415. sor)

<sup>15</sup> Uo. 328. l. (11. fejezet 742–743. sor)



másnak nem volt jelentősége.”<sup>16</sup> A hajótörés és a kudarc egymásra következését az író Alcyoné éjjeli látomásaként mutatja be — képek a képben, ismét fokozva, és ismét fordított sorrendben: Ovidiusnál Morpheusz csak Ceyx halála után meséli el álmában a történetet Alcyonénak. A következő motívum az átváltozás, ami a nézők észlelésének effektusaként jelenik meg: Alcyonét már csak madár képében látják, holttestet már nem látnak, hanem csak két felröppenő jégmadarat. Miként a film, a mozgó képek mind a nézők recchartyája által felfogott effektusok, úgy itt az „átváltozás” a szétválasztottak — Alcyoné és Ceyx, vagy: az emberi halál és a természet továbbélése — közötti összefüggés megteremtésének kísérlete. Az „átváltozás” először a kép és metafora, majd a vigasztaló értelmezés és a megnyugtató magyarázat szerepét tölti be.

Ha a következőkben a perspektíva növekvő mértékben Cottára összpontosul, az „átváltozás” fokozatosan elveszti metafora jellegét, illetve Cotta felfogásában egyre „realisabb” lesz. A negyedik fejezetben Cotta még a tehén né változott Ióról és óráról, Argoszról álmodik, a fantázia és a „valóság” azonban egyre elválaszthatatlanabb lesz számára. A Tomi-beli szereplők valóságos közreműködőivé, s nem csupán nézőivé vagy elbeszélőivé válnak egy átváltozási játéknak: Cotta egyre biztosabb „evidenciája”, Lükáón kötélverő éjszaka egy farkas alakját ölti magára, Fáma fia, Battusz pedig kővé változik. A regény utolsó, 15. fejezete végül a madárrá változás témáját dolgozza fel, mint Prokné és Philoméla történetét; ezt azonban Cotta olyan átváltozásként éli át, amelyet Ovidius összegyűjtött írásos emlékei már tartalmaztak: „Ami most történt, csak a beteljesedése volt annak, ami a trachilai szöveteken és törmelékeken rég írva állt [...]. Nem két nő emelte fel elhárítóan a karját, hanem két felriadt madár terjesztette ki szárnyait. Nevük a trachilai levéltárban fel volt jegyezve: fecske és csalogány.”<sup>17</sup> Amit a film, a mozgóképek útján elterveztek, itt már előre megvalósult a képek rögzítésével, jelek és írás által: „Meg nem különböztetése annak, amit látunk és olvasunk, vagy amit megfigyelünk és amiről másoknak beszélünk, tehát egyetlen síma réteg, amelyen a pillantás és a beszéd a végtelenségig kereszteződött.”<sup>18</sup> Erről szól a történet Cotta felfogásában. Az idősfok változtatása által azonban mindig tagadja e formák bármelyikének az elsőbbségét, hiszen Ovidius valószínűleg már „leírta” Tomi „valóságát”. Ez a meg nem különböztethetőség érvényes a továbbiakban az olvasó nézőpontjára vagy megfigyelésére is — a szemlélés folyvást rögzítésbe megy át, a rögzítés pedig szemlélésbe, és így mindegyik „valóságos”: „Mert egy nap sehol sem lehet valóságosabb, mint annak az embernek a tudatában, aki azt átélte.”<sup>19</sup> Ebből a folyamatból az írás képeinek „eltérbeliesedésével” keletkezik a történet, és az utazás metaforája úgy adja vissza az átváltozásokat, hogy azok már nem „cirkulárisak”, mint a mítoszban, hanem

<sup>16</sup> Lásd 7. jegyzet 28. l.

<sup>17</sup> Uo. 284. l. (Was nun geschah, war nur die Erfüllung dessen, was längst auf den Fetzen und Wimpeln von Trachila geschrieben stand [...] nicht zwei Frauen hoben abwehrend die Arme, sondern zwei aufgeschreckte Vögel breiteten die Flügel aus; ihre Namen waren im Archiv von Trachila verzeichnet: Schwalbe und Nachtigall.)

<sup>18</sup> Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt, Suhrkamp 1971. 71. l. (Nichtunterscheidung zwischen dem Gesehenen und Gelesenen, also um die Konstitution einer einzigen und glatten Schicht, auf dem der Blick und die Sprache sich unendlich oft kreuzen.)

<sup>19</sup> Lásd 4. jegyzet, 36. l. (Denn wirklicher als im Bewußtsein eines Menschen, der ihn durchlebt hat, kann ein Tag nicht sein.)

„lineárisak”. Így válik ki Ransmayr regénye az „átváltozások centrumából”, s a történelmet mint „képek halmozásának folyamatát” tárja elénk, az olvashatóságukhoz pedig ragaszkodik. A nagy osztrák eszményképnek megfelelően Ransmayr is az „átváltozások őrzője”: „Az ember átváltozási képességét, amely oly nagy hatalmat ad neki minden más teremtmény fölött, eddig még alig vették észre, és fogták fel. Mert ez egyike a legnagyobb rejtélyeknek; mindenki birtokolja, mindenki felhasználja, mindenki egészen természetesnek tartja. De csak kevesen vetnek számot azzal, hogy magukból a legjobbat köszönhetik neki.”<sup>20</sup>

(Fordította: Kerekes Gábor / Szalai Lajos)

<sup>20</sup> Canetti, Elias: Masse und Macht. Düsseldorf, Claasen 1978. 385. l. (die Fähigkeit des Menschen zur Verwandlung, die ihm so viel Macht über alle übrigen Geschöpfe gegeben hat, ist noch kaum ins Auge gefaßt und begriffen worden. Sie gehört zu den größten Rätseln: jeder hat sie, jeder wendet sie an, jeder hält sie für ganz natürlich. Aber wenige legen sich Rechenschaft darüber ab, daß sie ihr das Beste von dem, was sie sind, verdanken.)

## A cseh szamizdatos szépirodalmi könyvsorozatok a 70-es és a 80-as években

HANKÓ B. LUDMILLA

A nem hivatalos, ill. tiltott, titkosan nyomtatott és terjesztett, titkosan külföldről becsempészett és titokban olvasott irodalomnak Csehországban nagy hagyománya van. Gyökerei egészen a 17. századba, az elvesztett fehérhegyi csata utáni korszakba nyúlnak vissza, amikor ilyen módon a hivatalosan tiltott protestáns irodalmat terjesztették, beleeértve pl. a Kralicei Bibliát és Comenius (J. A. Komenský) műveit is.

A történelem folyamán az erős diktatúra mindenkor az irodalom ellensége volt, mert a saját nem mindig logikus vagy ésszerű szempontjai szerint szelektálta, tiltotta, megsemmisítette a könyveket, büntette az írókat, terjesztőket és az olvasókat. A hivatalosan engedélyezett és kiadott irodalom viszont a diktatórikus korszakokban általában nem képes az emberek olvasási szomját kielégíteni, ezért az ilyen rendszerekben a tiltott irodalomnak nagy a keletje. Így pl. a cseh irodalom történetében a 19. századi, ún. Bach abszolutizmus korszakában különféle házi nyomdákban nyomtatták a tiltott könyveket, pl. Karel Havlíček Borovskýnak az osztrák monarchiát ostromozó satíráit.

A huszadik században a második világháború alatt és nem sokkal később, az ötvenes években ezt a hagyományt megint fel kellett eleveníteni. Így jelentek meg például szürrealista költészeti antológiák, a neves cseh költő, Vladimír Holan művei, valamint Bohumil Hrabal, Jiří Kolář, Egon Bondy egyes könyvei is.

Az egész 19. században és a huszadik század első kétharmadában megjelent és terjesztett, hivatalosan tiltott szépirodalom mennyiségét össze sem lehet hasonlítani a mennyiséggel, amely az 1968 utáni, ún. normalizációs időszakban keletkezett. Az ok a hetvenes évek elején kezdődő hivatalos cseh kultúrpolitikában keresendő, mely egész sor megtorló intézkedéssel nyomta el a cseh kultúrát, és főleg az irodalmat. A könyvkiadók, könyvtárak, egyetemek, iskolák és más kulturális intézetek megkapták a tiltott szerzők jegyzékét. Az összes hatvanas években megjelenő kulturális és irodalmi folyóiratot megszüntették. A Cseh Írók Szövetségét, melynek 1968-ban Jaroslav Seifert, a későbbi Nobel-díjas költő lett az elnöke, feloszlatták. Az értelmiség jelentős hányadának, íróknak, költőknek, filozófusoknak, történészeknek, irodalomtörténészeknek stb. megtiltották a publikálást. Általában állásukat is elvesztették, és sokszor nagy nehezen, csak fizikai munkával tudták kenyerüket megkeresni. Egy részük nyugati országokba menekült, és ott alkotott tovább, sokan azonban otthon maradtak, elutasítva bármilyen kompromisszumot a hatalommal. Nagyon nehéz egzisztenciális körülmények között éltek és alkottak, sokukat üldözte a rendőrség, ill. a hírhedt államvédelmi hivatal (STB), néhányan börtönbe is kerültek. Műveik főleg szamizdatos formában láttak napvilágot.

Így alakult ki a cseh irodalomnak a kiadási hely és mód szerinti három ágazata: I. Azok a művek, amelyeket hivatalos cseh, ill. csehszlovák kiadók adtak ki; II. azok a művek, amelyek külföldön az emigrációban jelentek meg csehül; ill. a tulajdonképpeni szamizdatos művek, amelyek majdnem kizárólag gépelt formában, Csehországban láttak

napvilágot, és másolás útján terjedtek tovább. Sokszor éppen ezek magasabb irodalmi-esztétikai értékeket képviseltek, mint a hivatalos kiadóknál megjelent könyvek. Világhíresek lettek például Milan Kundera regényei: *Život je jinde* (Prága, szamizdat 1978, Toronto, Sixty-Eight Publishers C. 1979, magyarul *Az élet máshol van* címen Budapest, Európa Kiadó, 1991.); *Valčík na rozloučenou* (Prága, szamizdat 1979, magyarul *Búcsúkeringő*. Budapest AB Független Kiadó, évszám nélkül, Európa Kiadó 1990); *Kniha smíchu a zapomnění* ('Nevetés és feledés könyve', Toronto Sixty-Eight Publishers C. 1981); *Nesnesitelná lehkost bytí* (Toronto, Sixty-Eight Publishers C. 1983, magyarul *A lét elviselhetetlen könnyűsége*. Budapest, AB Független kiadó 1987). Ezeket a könyveket számos nyelvre lefordították, *Az élet máshol van* pl. franciául, finnül, németül, angolul, norvégul, horvátul, hollandul, olaszul, svédül, dánul és spanyolul is megjelent. Világsikerük mellett ezeknek a műveknek óriási a jelentőségük a kortárs cseh irodalomban, ahol pótolhatatlan értékeket képviselnek. Hasonló sikerűek Bohumil Hrabal prózái: a *Proluky* ('Foghíjak'), a *Svatby v domě* ('Lakodalmak a házban') és a *Vita nuova* c. trilógia a nyolcvanas években csak szamizdatban és a torontói Sixty-Eight Publishers C. cseh emigráns kiadóban jelent meg (1986, 1987, 1987).

Mind a három ágazatban egyaránt találhatók kiemelkedő, kevésbé értékes és gyenge művek is. Igaz az utóbbiak főleg a hivatalos kiadóknál jelentek meg. Mindazonáltal az egységes cseh nemzeti kultúra részeként a három ágazat együtt alkotja a huszadik század hetvenes és nyolcvanas éveinek cseh irodalmát. Nem beszélve arról, hogy többször is előfordult, hogy ugyanaz a mű először szamizdatban, ill. emigrációban jelent meg, később viszont valamelyik hivatalos prágai kiadó is megjelentette. Például Jaroslav Seifert *Morový sloup* ('Pestis oszlop') c. verseskötete az 1968–1970 közötti időszakban keletkezett, 1972-től gépelt másolatokban terjedt. Végleges formában 1977-ben, szamizdatban jelent meg, és még ugyanebben az évben Kölnben az INDEX nevű cseh emigráns kiadó adta ki. Közben angolra is lefordították, 1980-ban Angliában és az USA-ban William E. Harkins, neves bohémista előszavával jelent meg kétnyelvű cseh-angol kiadásban. Végül a Československý spisovatel nevű hivatalos csehszlovák kiadó is kiadta, 1987-ben.

Hasonló utat járt meg Bohumil Hrabal több prózája.

Az *Obsluhoval jsem anglického krále* (magyarul *Őfelsége pincére voltam*. Budapest, Európa Kiadó 1990) c. kisregénye először 1975-ben jelent meg a szamizdatos Edice Petlice nevű sorozatban, majd 1979-ben Kölnben az INDEX-nél, a Československý spisovatelnél sajnos csak 1990-ben, mikor már számos idegen nyelvre lefordították.

Bohumil Hrabal csak 1975 után publikálhatott újból a hivatalos cseh kiadóknál, de nem minden művét adták ki, és nem cenzori beavatkozás nélkül. Ezért továbbra is jelentek meg könyvei szamizdatos sorozatokban, ill. cseh emigráns kiadóknál, amelyeket később esetleg a hivatalos kiadók is megjelentettek. Ahhoz, hogy megjelenhessenek, Hrabal kénytelen volt beleegyezni a cenzúra által javasolt változtatásokba, ill. néha magának kellett az eredeti szövegén változtatnia. Így ezek a művek eredeti értékükből is veszítettek. 1973-ban szamizdatos kiadásban jelent meg a *Městečko, kde se zastavil čas* ('A kisváros, ahol megállt az idő') c. visszaemlékezés jellegű prózája, amely később 1978-ban Innsbruckban is megjelent. Végül 1979-ben a prágai Československý spiso-

vatel is kiadta, de az írónak az eredeti szövegen annyi változtatást kellett végrehajtania, hogy nyilván úgy érezte, az e kiadásra készült könyv már nem igazán azonos az eredetivel, ezért a címet is megváltoztatta. Így jelent meg 1979-ben a *Krasosmutnění* (magyarul *Díszgyász*. Budapest. Európa Kiadó 1981) c. elbeszéléskötete.

A hivatalos kiadók és a szamizdatos kiadványok szerkesztői, ill. az emigráns kiadók között természetesen nem volt semmilyen együttműködés. Annál szorosabb együttműködés létezett a prágai szamizdat és az emigráns folyóiratok között. Prágában az ún. belső emigrációban élő írók a szamizdatos írásaikat igyekeztek a külföldi emigráns cseh kiadóknak továbbítani. Hasonló módon a külföldi cseh folyóiratok, pl. a *Svědectví*, *Listy*, *Rozmluvy*, *Západ* stb. gyakran vették át a szamizdatos cikkeket. Léteztek szamizdatos irodalmi-kulturális folyóiratok is, pl. a *Kritický měsíčník*, *Prostor*, *Revolver revue*, *Vokno* stb. Szamizdatban és a külföldön kiadott folyóiratokban egyaránt folytak viták, és az új irodalmi művekről számos igényes kritika jelent meg. Nevezetes volt a vita Milan Kundera *Nesnesitelná lehkost bytí* (*A lét elviselhetetlen könnyűsége*) c. már említett regényéről.

Az 1986-ban Vilém Prečan a *Svědectví* c. emigráns folyóiratban definiálja a cseh szamizdat fogalmát. Ide sorolja „az összes egyének vagy csoportok által Csehszlovákiában írt és sokszorosított dokumentációs vagy szépirodalmi jellegű műveket, amelyeket az országban, ahol keletkeztek, a cenzúra miatt nem lehet publikálni vagy hivatalos tömegkommunikációs eszközökkel terjeszteni.”<sup>1</sup> Tehát, amennyiben ezt a meghatározást elfogadjuk, a Csehszlovákiában íródott, de külföldön kinyomtatott könyvek már nem számítanak szamizdatnak, hanem az emigráns irodalomba sorolandók.

A szamizdat eredetileg orosz szó. Mint fogalom századunk hatvanas éveinek elején keletkezett az orosz szamizdatelsztvo szó rövidítéseként és azt jelenti, hogy magán, személyes kiadó, ill. magam, személyesen adom ki hasonlóan mint a Goszizdat (Goszudarsztvennoje izdatelsztvo), ami állami kiadót jelentett. Körülbelül 1962 óta jelent meg az akkori Leningrárdban (a mai Péterváron) a *Phoenix* c. cenzúrázatlan irodalmi gyűjtemény, amelyet más szamizdatos publikációk követtek. A hetvenes évek elejéig a szovjet, ill. orosz szamizdat az egész kelet-európai térségben úttörő jellegű volt. Így értékelte az osztrák bohémista, Johanna Posset is.<sup>2</sup> A szamizdat szó tökéletesen kifejezi az ilyen módon megjelent műveknek a lényegét, ezért az orosz nyelven kívül több más nyelvben, köztük a magyarban is meghonosodott, sőt a cseh nyelvből kiszorította a szinonimikus elnevezéseket, mint pl. zakázaná literatura (tiltott irodalom), az ineditní (hív. sorozaton kívüli), nezávísľá literatura (független irodalom), neoficiální (nem hivatalos) stb.

A cseh szamizdat kapcsán nem szokás a kiadó szót használni, hanem csak könyvsorozatokról beszélünk. Főleg a hetvenes években ezeket a könyveket kizárólag több (10–12) példányban, vékony, átütő papíron gépelték, igaz grafikailag szépen elrendezték és bekötötték, a *Česká expedice* c. sorozatban vászonkötésű bibliofilákat is kiadtak.

<sup>1</sup> „[...] všechná písemná díla dokumentárního nebo literárního charakteru sepsaná v Československu jednotlivci nebo skupinami osob a jemu také rozmnožovaná, která však v zemi svého vzniku nemohou být z cenzurních důvodů publikována či rozšiřována oficiálními sdělovacími prostředky. (V. Prečan: Čs. dokumentární středisko nezávísľá literatury, *Svědectví*, 1986, 78.sz., 402. l.)”

<sup>2</sup> Johanna Possetová: Česka samizdatová periodika 1968–1988. Česka literatura 1991, 4. sz., 353–374. l.

Az esetleges további másolás is gépeléssel történt. Semmiféle háziynyomdájuk vagy másológépük nem lehetett, főleg a gyakori házkutatások miatt. A cseh szamizdatos könyvek készítéséről és terjesztéséről máig a legjobb forrásnak számít Ludvík Vaculík író, az *Edice Petlice* szamizdatos sorozat szerkesztőjének *Český snár* ('Cseh álmoskönyv') c. szépirodalmi tanúvallomása (szamizdat, Edice Petlice 1980, Toronto 1982, Brno 1991).

Míg a magyar vagy a lengyel szamizdatban a politikai kiadványok voltak túlsúlyban, a cseh szamizdatban a hetvenes és a nyolcvanas évek folyamán a politikai és filozófiai irodalom mellett egyre több szépirodalmi mű jelent meg. Az akkori magyarországi vagy lengyelországi politikai körülmények között „kétértelmű”, rendszerellenes célzatú szépirodalmi könyvet is lehetséges volt néha a hivatalos kiadóknál megjelentetni, Csehországban azonban nemcsak hihetetlenül kemény diktatúra, hanem kemény cenzúra is uralkodott, és számos indexen lévő, betiltott író semmit sem publikálhatott, még akkor sem, ha a mű teljesen politika- és ideológiamentes lett volna.

A cseh szamizdatos irodalom szoros kapcsolatban volt az ismert, az emberi jogokért harcoló Charta 77 mozgalommal. Aktivistái közé számos író tartozott, többek között Václav Havel, Josef Vohryzek és Jan Patočka. Az *Expedice* nevű szamizdatos könyvsorozatot Václav Havel kezdeményezte, Josef Vohryzek a *Kritický sborník* c. szamizdatos irodalmi folyóirat főszerkesztője volt stb. A szamizdat mégsem volt azonos a Chartával. A Charta elsősorban társadalmi-politikai mozgalom volt, szamizdatos könyvsorozatok pedig egyre jobban szépirodalmi jellegűekké váltak. Természetesen nem minden szamizdatban publikáló író tartozott a Charta aláírói közé. Több fiatal, kezdő, indexen nem lévő író, akinek műveit talán egy hivatalos kiadó is elfogadta volna, a kéziratát inkább egy szamizdat szerkesztőjének vitte, mivel gondolatait szabadon, külső beavatkozás nélkül akarta kifejezni, s ezzel vállalta a rendőri üldözés, esetleg a bebörtönzés kockázatát.

A hetvenes-nyolcvanas években tíz jelentő szamizdatos könyvsorozat és kb. 150 szamizdatos folyóirat jelent meg.<sup>3</sup>

Az első, legismertebb és szépirodalmi szempontból talán legjelentősebb könyvsorozat az 1972-ben keletkezett *Edice Petlice*<sup>4</sup> volt. Megalapítója és főszerkesztője Ludvík Vaculík, legközelebbi munkatársai Jiří Gruša és Sergej Machonin írók voltak. 410 gépelt könyvkötetet adtak ki: szépirodalmi prózát, költészetet, drámai irodalmat, emlékiratokat, tanulmányokat. A szerzők, mint a szamizdatos szerzők általában nem kaptak tiszteletdíjat és a kéziratok önköltségi áron kerültek forgalomba. Minden kötet címlapján a cím, a dátum és a szerző sajátkezű aláírása szerepelt. Az *Edice Petlice* története szempontjából legfontosabb forrás Ludvík Vaculík már említett *Český snár* c. napló formájában megírt könyve. Ebből az olvasó megtudja, hogyan alkottak a szamizdatos szerzők, hogyan szervezték meg a könyvkiadást és terjesztést, milyen volt a magánéletük, hogyan éltek a folytonos rendőri felügyelet alatt. Vaculík könyve nem elsősorban dokumentum, hanem értékes, a maga nemében egyedülálló szépirodalmi próza, epikai mű. Az író története szerves része az ún. „Charta 77 gettójának”, a csak egymással

<sup>3</sup> Johanna Posset (ism. idézet) 150, ebből 68 különösen fontos folyóiratot említ meg; Jiří Holý a *Česka samizdatová literatura v uplynulém dvaceti letí*-ben (In: *Tabulizovaná literatura posledních dvaceti let*. Praha, 1990) 160–300-ra becsüli a szamizdatos periodikumok számát.

<sup>4</sup> Edice Petlice = Ajtórigli Sorozat

érintkezhető disszidensek társadalmi elkülönülésének. A *Česki snár* 1980-ban jelent meg először a Petlicében. Az első prózai könyv, amelyet Ludvík Vaculík kiadott a *Morčata* ('Tengeri malacok') volt, melyet már 1970 óta gépelt másolatokban terjesztett és melyet több mint tíz nyelvre lefordítottak. Csehül 1977-ben jelent meg Torontóban. Angolul megjelent egy válogatás Vaculík 1970 óta írt esszéiből is, *Writing on the Wall* címen (eredeti teljes kiadás *Čára na zdi*, 1977). Ezek a esszék a cseh ellenzék kulturális és emberjogi tevékenységéről, valamint a rendőri elnyomásról szólnak. A nyolcvanas években még *Jaro je tady* ('Itt a tavasz') címen jelentek meg Vaculík esszéi.

Ludvík Vaculík egyik közeli munkatársának, Jiří Grušának a *Petlicében* jelent meg a *Dotazník aneb Modlitba za jedno město a přitele* ('Kérdőív avagy Imádság egy városért és egy barátért'). Petlice, 1975, Toronto, 1978) c. regénye. Terjesztéséért a szerző 1978-ban két hónapot vizsgálati fogságban töltött.

Csehszlovákiában 1970 után minden munkavállaló köteles volt többoldalas egyforma kérdőívet kitölteni. E kérdőív többnyire abszurd kérdéseire válaszolva a szerző saját családjá és szülővárosa történetét, s egyben a csehországi életet ábrázolja az 1930-as évek végétől az 1970-es évek közepéig. Utalva a második világháború idejére, amikor Csehszlovákia német, fasiszta megszállás alatt volt, és amikor hasonló abszurd kérdőívet kellett az állampolgároknak kitölteni, ezzel párhuzamot von a német fasiszmus és a korabeli kommunizmus között. Ezt a párhuzamot nyelviileg is hangsúlyozza a kérdőív kérdéseinek, és az ezekre adott tömör válaszoknak német nyelvre való fordításával. E regény nem hagyományos krónika. Az abszurd valóságot formabontó stílussal az események időrendiségének felbontásával tükrözi. A tragikum groteszkké válik benne, Arne Novák Günter Grass a *Bádogdob* c. regényének hatásáról ír.<sup>5</sup> A könyv 1978-ban Egon Hostovský irodalmi díjat kapott, és több nyelvre lefordították, többek között németre, angolra, franciára és svédre.

A *Petlicében* megjelent egyéb prózai művek közül különösen említésre méltóak: Alexandr Kliment: *Nuda v Čechách* ('Unalom Csehországban', Petlice, 1977, Toronto, 1979). Ez a könyv egy cseh értelmiségiről, egy építész-mérnökről szól, aki a hetvenes évek Csehországában képtelen tartalmas életet élni. Munkahelyén — egy központi fontosságú tervező irodában — csak szürke betonból épült sablonos házakat tervezhet. Magánélete is sivár, valódi érzelmekben szegény. Foglalkozik az emigrálás gondolatával is, de végül az otthon maradás mellett dönt, ahol az élet az ún. normalizált, konszolidált Csehországban éppen olyan szürke, látszólag csemenytelen és unalmas, mint az általa tervezett lakótelepek. Karel Pecka: *Motáky nezvěstnému* ('Titkos levelek egy nyomavészettnek', Petlice, 1978, Toronto 1980) c. könyve az 1950-es évek Csehszlovák börtöneinek autentikus dokumentuma. Ezeket a helyeket a szerző 1949–1959 között járta végig. Hasonló témájú, csak éppen az 1980-as évek Prágájának ružiněi börtönéről szól, Eva Kantůrková: *Mé přítelkyně v domě smutku* ('Barátnőim a gyász házában') c. műve, mely 1984-ben *Přítelkině z domu smutku* ('Barátnők a gyász házából') címen jelent meg Kölnben. Érdekes Edvard Valenta: *Žil jsem s miliardářem* ('Egy milliárdossal éltem', Petlice, 1977, Köln, 1980) c. regénye a híres cseh cipőgyárosról, Tomáš Bařáról.

Az *Edice Petlicében* több értékes költői mű is megjelent. Elsősorban Jaroslav Seifert, az ismert, Nobel-díjas költő már említett verseskötetei, és az Európában főleg

<sup>5</sup> In: Czech Literature. The University of Michigan, 1986. 361. 1.

képzőművészként ismert, most Párizsban élő Jiří Kolář szövegei. Jiřina Haukovának, aki Jiří Kolář-zsal, és a férjével Jindřich Chalupecký irodalomkritikussal együtt a második világháború alatt az ismert *Skupina 42* nevű irodalmi és képzőművészeti csoportosulás alapító tagja volt, a *Motýl a smrt* ('Lepke és halál', 1976) c. verseskötete jelent meg itt, továbbá Oldřich Mikulašek és Jan Skácel versei, valamint a konkrét költészet képviselőinek, Josef Hiršalnak vagy Bohumila Grögrovának, és a katolikus költő Zdeněk Rotreklnak a művei. Feltétlenül meg kell említeni Karel Šiktanc verseit, akit Csehszlovákia ma élő költők közül a legjobbnak tartanak. Mivel Karel Šiktanc 1968-ban nyilvánosan elutasította a Varsói Szerződés hadseregeinek bevonulását Csehszlovákiába, a hetvenes és a nyolcvanas években csak szamizdatban publikálhatott. Az *Edice Petlice*-ben az egyik legjelentősebb műve, a *Český orloj* ('A cseh orloj', 1975; München, 1980–81) és más versesköteteket is megjelentek.

Az *Edice Petlice*-ben kiadott drámák közül elsősorban Václav Havelnek, a már a hetvenes években világszerte ismert drámaírónak és polgárjogi aktivistának a színdarabjait szeretném kiemelni. 1972-ben a *Spiklenci* ('Összeesküvők'), 1974-ben a *Žebřákova opera* ('Koldusopera'), 1975-ben a Magyarországon is színpadra került *Audience* (Audiencia) és a *Vernisáž* (Lakásszentelő) c. darabjai itt jelentek meg először. A nyolcvanas években a *Largo desolato* és a *Pokušení* ('Kísértés') c. színdarabjai párhuzamosan az *Expedice* nevű könyvsorozatban is megjelentek. Václav Havel színdarabjait a hetvenes és a nyolcvanas években Ausztriában, az akkori NSZK-ban, Angliában, Olaszországban, Kanadában, Izraelben stb. játszották és adták ki. A *Petlice* közölte még Ivan Klíma és Pavel Kohout drámáit, Josef Topol a *Dvě noci s dívkou* ('Két éjszaka egy lánnyal', 1972), Milan Uhde *Hra na holuba* ('Galambjáték', 1974), *Zubařovo pokušení* ('A fogorvos megkísértése', 1976) és *Zvěstování* ('Angyali üdvözlét', 1989-től színpadon) stb. c. műveit.

Ami a szakirodalmat illeti, elsősorban a fenomenológiai irányzathoz tartozó Jan Patočka (1907–1977) filozófus műveit kell említeni, aki Edmund Husserl és Martin Heidegger tanítványa volt, és a hatvanas években francia, német egyetemeken adott elő. 1968–1972 között a Károly Egyetem professzora volt, 1972 után az ún. „illegális magánegyetemen” adott elő filozófiát, és Václav Havellel, valamint Jiří Hájek politológussal a Charta 77 első három szövivője közé tartozott. 1977-ben egy rendőrségi kihallgatás közben szívrohamot kapott és néhány nap múlva elhunyt. Az *Edice Petlice*-ben több írása jelent meg. Továbbá Václav Černý irodalomtörténész professzor, Milan Machovec történész és Jindřich Chalupecký irodalomkritikus művei is itt láttak napvilágot. A szakirodalom tekintetében különös figyelmet érdemel még Jaroslav Opat: *Filozof a politik T. G. Masaryk 1882–1893* ('T. G. Masaryk a filozófus és politikus 1882–1893', Petlice, 1985, Köln 1987) és a *Slovník českých spisovatelů 1948–1979* ('Az 1949–1979 közötti cseh írók lexikona', Petlice, 1978, Toronto, 1982), melyet J. Brabec, J. Gruša, I. Hájek, P. Kabeš, J. Lopatka szerkesztettek, és amely értékes bibliográfiai és életrajzi adatokat tartalmaz több mint 400, a hetvenes években részben vagy teljesen betiltott cseh íróról.

1975–1985 között jelentek meg jellegzetes négyszögletes formátumban a *Kvart* sorozat könyvei. A sorozat első szerkesztője és egyben könyvkötője Jan Vladislav költő, esszéíró és műfordító volt. Főleg költészetet, esszét, memoárokat, fordításokat adott



ki. Ezek többségét a *Petlice* is átvette. Itt jelent meg először az 1959-ben elhunyt neves cseh író, Jiří Weil *Dřevěná lžíce* ('Fakanál') c., még a második világháború előtt írt regénye, mely a sztálinizmus veszélyeire mutat rá. A memoárok közül különösen figyelemre méltó a kiváló cseh irodalomkritikus és irodalomtörténész Bedřich Fučík *Sedmero zastavení* ('Hét megállás', Kvart, 1975, München, 1981) c. esszé jellegű memoárkötet. A *Kvart* sorozatban a világirodalomból is jelentek meg olyan műfordítás-kötetek, melyeket a hivatalos kiadók nem adhattak ki, például R. M. Rilke költészete, vagy a *Le Grand Jeu* nevű párizsi szürrealista csoportosulás költőinek versei.

1975-ben Václav Havel kezdeményezésére alakult meg az *Expedice* nevű sorozat, mely 1989-ig jelent meg. Václav Havel bebörtönzése után, a hetvenes évek végétől Jan Lopatka és Ivan Havel szerkesztette. Összesen mintegy 300 kiadványt jelentettek meg. Egyes könyvkötetek sorszámozva voltak, de nem a szerzők — mint a *Petlicé*ben —, hanem a szerkesztők jegyezték őket. Több művet a *Petlicé*ből vagy a *Kvart*ból vettek át, de sok új könyvet is megjelentettek. Főleg filozófiai munkákat adtak ki. Ide tartoznak az Olaszországban élő Václav Bělohradskýnak, Jan Patočka tanítványának filozófiai-esztétikai esszéi és két filozófiai gondolatok gyűjteménye, melyeket Václav Havel szerkesztett, a *Přirozený svět jako politický problem* ('A természetes világ, mint politikai probléma') és a *Hostina* ('Lakoma', Expedice, 1985; Toronto, 1989). Az utóbbit Jan Patočka emlékének szentelték, és húsz cseh — többek között Ladislav Hejránek, Václav Bělohradský Ivan Sviták —, és egy neves szlovák filozófus és polgárjogi aktivista, Miroslav Kusý tanulmányait tartalmazza. Miként Václav Havel az előszavában említi, a *Hostina* elnevezés eredetileg a gyűjtemény illegális szervezésében, mint titkos kód szerepelt. Később Havel ezt a címet hagyta meg, mert görög fordítása, „szümpószion” nemcsak lakomát, hanem elsősorban találkozást jelent, és ezt a filozófiai gyűjteményt Havel egy, a csehszlovák filozófusok képzeletbeli szimpóziumának tekintette, amely talán az olvasók számára „szellemi lakoma” (*hostina ducha*) is lehet.

Az *Expedicé*ben is jelentek meg fordítások a világirodalomból. Olyan műveket fordítottak le, melyeknek kiadására a hivatalos kiadóknál egyáltalán nem volt remény, így például George Orwell, Slavomir Mrožek, O. E. Mandelstam, Elias Canetti írásait.

Az Charta 77 keletkezése után, tehát a hetvenes évek végétől a független polgárjogi és kulturális kezdeményezések egyre nagyobb mértéket öltöttek, és egyre több szamizdátos könyvsorozat jelent meg. 1977 végén keletkezett a *Česká expedice*, mely kb. 130 művet jelentetett meg, elsősorban költészetet az *Azyl* sorozatban. Ezek a kötetek bibliofil kiadványok voltak, vászon kötésben, illusztrációkkal, fametszetekkel, litográfiákkal. Az itt megjelent kötetek közül legjelentősebb Jan Zahradníček, katolikus cseh költő *Znamení moci* ('A hatalom jele') c. költeménye, amely már 1969-ben ki volt nyomtatva, de az egész kiadást elkobozták és zúzdába került, Továbbá Jiří Wolker, a húszas években fiatalon elhunyt élvonalbeli cseh költő hajdani barátjának, Zdeněk Kalistának a *Veliká noc* ('Nagy éjszaka') c. verseskötete, valamint a *Na střepch volnosti* ('A szabadság szilánkjain') c. negyvenöt betiltott cseh költő verseit tartalmazó antológia.

1978-ban keletkezett a *Krameriova expedice* nevű sorozat, amelyet Vadimír és Jitka Pistorius irányított. Az elnevezés, az *Expedicé*hez és a *Česká expedicé*hez hasonlóan a 18. század végén, V. M. Kramérius által alapított Česká expedice nevű könyvkiadó emlékéhez nyúlik vissza. Több mint száz mű, közülük mintegy harminc eredeti jelent

meg itt. A bekötött, gépelt grafikailag nagyon szépen elkészített írások harmadik oldalán a KE jelzés volt. Sok szamizdatos vagy emigrációs művet újból megjelentettek, pl. Jaroslav Seifert és Jiří Kolář verseit, Václav Havel drámáit vagy Bohumil Hrabal *Přilíš hlučná samota* (KE 1976, magyarul a *Túlságosan zajos magány*. Budapest, Európa 1985) c. kiváló, jellegzetesen „hrabali”, később a prágai Činoherní klub nevű színházban Jiří Menzel rendezésében színpadra is vitt művét. Amikor a Činoherní klub a nyolcvanas évek második felében ezzel a darabbal fellépett a budapesti Katona József színházban, a magyar közönség előtt szintén sikert aratott. Ezen kívül kevésbé ismert fiatal szerzők műveit is kiadták.

1978-ban keletkezett a cseh himnusz első sorát idéző a *Kde domov můj* ('Hol a hazám') c. sorozat is. Vratislav Färber és Antonín Petruželka szerkesztette. Körülbelül húsz kötetet adtak ki, majdnem kizárólag költészetet. Ők is fiatal, kezdő költők első műveit közölték, akik számára lehetetlen vagy elfogadhatatlan volt a hivatalos kiadónál való megjelenés. Egyik legjelentősebb kiadványuk Ivan Blatynak, az 1990-ben Angliában elhunyt tehetséges és tragikus sorsú cseh költőnek a művei voltak.

Az *Edice Popelnice* ('Kuka sorozat') szintén 1978-ban keletkezett. Jiří Gruntorád szerkesztette. Mintegy 150 kötetet adott ki. Főleg az ún. underground művészettel volt kapcsolatban, hasonlóan a *Mozková mrtvicé-hez* ('Agyvérzés'), amely 1984 óta jelentette meg publikációit. Az utóbbiban, amelyet Ivan Lamper szerkesztett, két kötetben megjelentek a prágai underground neves képviselőjének, Egon Bondynak összes költeményei. Egon Bondy Bohumil Hrabal közeli barátja, aki műveiben mint irodalmi alak is szerepel.

A *Pražská imaginace* ma már mint legális könyvkiadó működik. Szamizdatos időszakában Bohumil Hrabal köre hozta létre, és Václav Kadlec szerkesztette. A nyolcvanas évek második felében itt jelentek meg Bohumil Hrabal újabb kimagasló művei, a már említett *Svatby v domě* ('Lakodalmak a házban', *Pražská imaginace*, 1986, Toronto, 1987) c. prózája vagy a *Klíčky na kapesníku* ('Csomók a zsebkendőn', 1987) c. könyv, mely a Szigeti László, szlovákiai magyar újságíróval folytatott beszélgetéseken alapszik, és hivatalos könyvkiadónál először Magyarországon jelent meg 1989-ben *Zseb-cselek* címen.

A felsorolt könyvsorozatokon kívül önálló szamizdatos művek is napvilágot láttak. Jan Patočka összes művei huszonöt kötetben, Ivan Chvatík és Pavel Kouba szerkesztésében. Bedřich Fučík irodalomtörténész szerkesztésében jelentek meg a katolikus írók és költők művei (Jakub Deml költő tizennégy, Jan Čep ruralista prózaíró hat, Jan Zahradníček költő hét kötetben).

Ez a felsorolás természetesen nem teljes, egy rövid cikk keretében ez nem is lehetséges. Befejezésül szeretném megemlíteni a legfontosabb külföldi cseh kiadókat, amelyeknél főleg emigrációban élő írók adták ki műveiket, de számos szamizdatos mű is ezekben került igazi könyvkiadásra.

A hetvenes-nyolcvanas években a legjelentősebb és legismertebb külföldi kiadó a SIXTY-EIGHT PUBLISHERS CORP. (1971–1991) volt. Josef Škvorecký, neves cseh író és felesége a szintén prózaíró Zdena Salivarová Škvorecká alapították Torontóban. A kiadó neve SIXTY-EIGHT, az 1968-as prágai tavaszra utal. Szinte kizárólag a Csehszlovákiában betiltott kortárs cseh és szlovák irodalmat adták ki, többnyire prózát. Az

1989 végéig kb. 210 könyv jelent itt meg, elsősorban Milan Kundera, Bohumil Hrabal, Ivan Klíma, Jiří Gruša és Josef Škvorecký művei, közöttük Josef Škvorecký egyik leg-sikeresebb műve, a *Příběh inženýra lidských duší* ('Az emberi lelkek mérnökének története', 1977). Szakirodalmat is megjelentettek, például Antonín Měštan: *Česká literatura 1785–1985* ('Cseh irodalom 1785–1985', 1987), Helena Kosková: *Hledání ztracené generace* ('Az elveszett nemzedék keresése', 1987) c. műveit. Utóbbiban a szerző a hatvanas évekbeli cseh újhullámos prózát elemzi.

1971-ben Adolf Müller politológus és Bedřich Utitz újságíró Klnben megalapította az INDEX nevű kiadót. Nemcsak szépirodalmi, hanem politikai, politológiai és történelmi tanulmányokat is kiadtak. 1990-ig összesen mintegy 170 művet jelentettek meg, ennek kb. egyharmada nem szépirodalmi jellegű. Orosz, lengyel és magyar emigránsok írásait is kiadták.

Petr Pašek író, aki már 1948 előtt is működtetett könyvkiadót, 1973-ban Zürichben megalapította a *Konfrontace* nevű kiadót, mely 1968-ig 120, főleg cseh nyelvű könyvet — de magyar, lengyel és német nyelvűt is — adott ki. Főleg tényirodalmat és az emigrációban íródott eredeti műveket jelentetett meg, de a világirodalomból is adott ki fordításokat.

1977-től Münchenben folytatott rendszeres kiadói tevékenységet Daniel Stroj költő PmD = *Poezie mimo domov* ('hazán kívüli költészet') nevű kiadójában. Összesen körülbelül 130 művet, főleg költészetet jelentetett meg. 1981-től negyedévente kiadja az OBRYC c. cseh és szlovák kulturális folyóiratot is.

Az Arkýř ('Erkély') nevű kiadót 1980-ban Karel Jadrný alapította meg Münchenben. A többi külföldi, túlnyomóan szépirodalmi könyvkiadással szemben Karel Jadrný főleg esszéket, emlékiratokat és tényirodalmat adott ki: 1989 végéig tizenhat kötetet.

A Rozmluvý ('Beszélgetések') nevű kiadót Alexandr Tomský alapította meg 1982-ben Londonban. 1989 végéig hetven művet adott ki. Részben eredeti esszéket, prózai műveket, költészetet, memoárokat, részben az emigráns kiadók sikeres könyveit adta ki újból.

Az OPUS BONUM világi katolikus szervezet 1973-tól Frankfurtban, 1978 óta pedig Münchenben ad ki túlnyomóan filozófiai, történelmi műveket és versesköteteket, gyakran más emigráns kiadókkal együttműködve.

A Framar Publishers kiadót Jiřina Fuchsová, költő és műfordító alapította meg Los Angelesben. 19975–1986 között tizenkét könyvkötetet adott ki.

A Keresztény Akadémia Rómában már az 50-es és a 60-as években kezdett cseh könyvsorozatok kiadásával foglalkozni, és ezt a tevékenységét a mai napig folytatja.

Felmerülhet a kérdés, hogy nyolc-kilenc külföldi kiadó mellett szükség volt-e még hazai szamizdatos sorozatokra is. A válasznál elsősorban azt kell figyelembe venni, hogy a 70-es, 80-as évek diktatórikus politikai rendszerének keretei között igen nehéz volt a kéziratokat külföldre, majd a könyveket onnan visszajuttatni. A külföldi cseh kiadók kis, többnyire ráfizetéses vállalkozások voltak. Legnagyobb közülük, a torontói SIXTY-EIGHT PUBLISHERS C. volt, amely 1977 után mint „non-profit, non-share company” működött. A külföldi kiadók és a belföldi szamizdat egymást tükéletesen kiegészítették. A szamizdatos könyvsorozatok lehetőséget teremtettek a betiltott írónak a publikálásra, igen-igen alacsony példányszámban. Ennek ellenére a hivatalosan en-

gedélyezett és államilag támogatott irodalommal párhuzamosan egy meglehetősen terjedelmes, másfajta, művészi-esztétikai szempontból gyakran magasabb színvonalú kultúra jött létre.

## IRODALOM

Jiří Brabec, Jiří Holý, Aleš Zach: Tabuizovaná literatura posledních dvaceti let. Prága, 1990.

Johanna Possetová: Česka samizdatová periodika 1968–1988. Česka literatura 1991, 4. sz., 353–374. l.

## Heinrich von Kleist különös személyiségének tükrői

L. DÖMÉNY KATALIN

„Csakhogy aztán fölötte jámbor se légy, hanem menj saját ép érzésed vezérlete után.”

(Shakespeare)

Ha Kleist művészetének titkait fürkésszük, szinte magától értetődő az alkotó személyiségének és bizzar lelkivilágú hőseinek kapcsolatára kérdezni. S akadt-e egyáltalán olyan számottevő Kleist-esszé vagy tanulmány, melynek szerzője az életmű egészét és az egyes alkotásokat külön-külön ne próbálta volna a különös pszichikai alkattal, a tipologikusan is izgalmas élettel és sorssal *is* magyarázni, értelmezni?

A szubjektum fölértékelését a romantika hozta el. Gadamer szavával: „a megéltség mércéje, melyet maga Goethe állított fel, a 19. században vezető értékfogalomná vált.”<sup>1</sup> A kleisti művek ún. modernsége, 20. századi és századvégi aktualitása könnyen feledtetheti velünk azt a tényt, hogy ez a szalmaláng-élet (1777–1811) — a maga korában visszhang nélküli vagy elutasított művészetével — egyszersmind szerves része annak a hatalmas korszaknak, amit többnyire Goethe korának szokás hívni. Kleisttől idegen lényegű elnevezéssel, hiszen ő — a maga diszharmonikus és lázadó természetével — nem lehetett soha Goethe tanítványa vagy szellemi rokona. Az ő rövid alkotói periódusát (1803–1811) találóbb a korszak domináns irányzatát jelző „német romantikához” kötni, amelynek az „egyensúly elvesztése” az élménytörténeti-világszemléleti alapja: a lét — elsősorban pszichológiai — ellentmondásainak intenzív átélése és az egyén kétségbeesett erőfeszítése kibékítésükre, új egyensúlyteremtésekre.<sup>2</sup>

Mindez már ízig-vérig kleisti vonás, a romantikus kortársakkal egyező általános. Az viszont már csak részben közös, hogy egy átformált klasszicizmus, egy sokarcú romantika és a 19. századi realizmus szimbiózisát is megfigyelhetjük egy-egy művében. Az ötvözet azonban összetéveszthetetlenül kleisti!

És itt már konkrétan kell számot vetni az alkotó pszichikumának sajátosságaival. Mert nemcsak a drámaköltő, hanem az epikus Kleist művei is lírai fogantatásúak: saját lelkéből szakítottak, saját vívódásainak, lelki-szellemi kríziseinek lenyomatával.<sup>3</sup> S azért is, mert „a romantikusok közt, vagy éppen a 19. század első felében, ő az ember pszichológiai alapú létmegragadásának és ábrázolásának lángelméje.” (Németh G. Béla)<sup>4</sup>

A lélektan felől közelítő irodalomtörténészek közül Ilse Graham biográfiai tanulmányát („Hommage to a Misfit”) emeljük ki, amelyben Kleistet a környezetéhez al-

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer: Igazság és módszer. Budapest, 1984. 75. l.

<sup>2</sup> Németh G. Béla: Az egyensúly elvesztése. A német romantika. Budapest, 1978. 83–95. l.

<sup>3</sup> E vonatkozásban Lukács György kivételnek tekintette az Eltört korsót és a Kohlhaas Mihályt. Vö.: Kleist tragédiája. — In: Német realisták. Budapest, 1955. 32–39. l.

<sup>4</sup> Németh G. Béla: i. m., 93. l.

kalmazkodni képtelen emberként („misfit”) tipologizálja.<sup>5</sup> A gyermekkori eredetű identitászavarból fakadó állandó bizonytalanságérzést fokozza ontológiai élménnyé 1801-ben a világnézeti fordulópontként is értékelt felnőttkori válság (a Kant-krízisként emlegetett). Ez az ontológiai alapélmény lett Kleist művészetének kimeríthetetlen ihletforrásává. A kanti filozófia kizökkentő hatására vált — Graham megfogalmazásában — Kleist „mélyen patológikus és egyéni típusa művészi archetípussá”, olyan „szervezetté”, amelyből a jellegzetes drámai és epikus kompozíciói kinőhettek a bekövetkező alkotó periódusban, a Kleist haláláig tartó évtizedben.<sup>6</sup>

Általánosan elfogadott nézetet közvetít Halász Előd, amikor a német író tragikus világmépét és életérzését ugyancsak a Kant-krízishez kötve nem annyira a tökéletlenség felismerésével, mint inkább Kleist szélsőségesen reagáló, végletes érzelmi-hangulati lényével indokolja. Amelytől idegen az intellektualitás, de belefér az erkölcsi akarat, az elérhetetlenre tör, és nem ismer kompromisszumokat.<sup>7</sup> Életének kudarcairól Németh G. Béla is hasonlóképpen gondolkodik: „[...] (Kleist) a kiteljesülést hajszolta, s minden történelmi eszményben és alakban a kiteljesülhetetlenségbe ütközött.”<sup>8</sup> Kleist drámai alkatát is végsősoron ezzel magyarázza: „[...] már félúton megérezte mindenben a kiteljesülés ütközőjét, s ezen túl már csak ezt akarta megragadni s legyőzni.”<sup>9</sup>

Graham pszichoanalitikus elemzése a kleisti patológiában a titáni gesztusok mögött rejtőző gyermeki és Don Quijote-i vonásokra is fényt vet. Meggyőzően bizonyítja, hogy Kleist egyensúlyvesztéséből, identitászavarából olyan impulzus következett, amely egy szüntelen kínzó vágyban és kielégíthetetlen ambícióban jelentkezett: abszolút biztonságot találni a maga törekény és kiszámíthatatlan alkatának védelmére. Hogy megtámaszkodhasson, Kleist egy szilárd értékrend után sóvárgott. Egy szinte fizikailag is tapintható, kézzelfogható valóságra, ami mégsem csak jelenségvilág, hanem valamiféle erkölcsi-érzelmi-metafizikai „dologi világ”.<sup>10</sup>

Ez az alkotót számos hőisével — köztük Michael Kohlhaasszal — rokonítja. Kohlhaas-ábrázolásában észrevetjük azt is, hogy őbenne Kleist nemcsak a maga típusát tárggyiasítja, hanem az ellentípusát is. Hiszen a lócsiszár mindenekelőtt a saját hasonmása: abszolútumra törekvő az igazságkeresésben, őszinte és vágya szerint makulátlanul becsületes. Kleisti a kompromisszumoktól való idegenkedése s a groteszk, bizarr helyzeteket teremtő rögeszmés makacssága. Őrá üt a komolyságával, a gyermeki pillanataival, de a halálhoz való sztoikus viszonyával is.

Másfelől ő Kohlhaas a saját megvalósulatlan énjével, az elérhetetlen férfi-nő kapcsolat ideáljával. Kleist „antitípusa” lett ez a „tökéletes” polgár a maga gyakorlatias észjárásával, önfegyelmével, családszeretetével. Ez a hőse hisz egy szilárd értékrendben, ezáltal jó és rossz egyértelműségében s a földi igazságban. És nem utolsósorban ön-

<sup>5</sup> Ilse Graham: *Homage to a Misfit*. — In: A Ugrinsky (ed.) *Kleist Studies*. New York, 1980. 3–27. l. Ld. még I. Graham: *Heinrich von Kleist. Word into Flesh: A Poet's Guest for the Symbol*. Berlin—New York, 1977.

<sup>6</sup> I. Graham: *Homage to a Misfit* [...] i. m., 13. l.

<sup>7</sup> Halász Előd: *A német irodalom története*. Budapest, 1987. 435. l.

<sup>8</sup> Németh G. Béla: i. m., 84. l.

<sup>9</sup> Uo.

<sup>10</sup> Vö.: I. Graham: *Heinrich von Kleist* [...] i. m., 2—7. l.

magában. Nem kételkedik sokáig, gyorsan határoz és cselekszik. Természetesen min-taállampolgár volta is az övének ellenpólusa.

Ugyanakkor elbeszélésében azt is megfigyelhetjük, hogy Kleist azokat a tulajdonságokat, amelyeket nemcsak másokban, hanem önmagában is mélyen lenézett, Kohlhaas ellenségeinek — a szatirikusan beállított — szász fejedelemnek és a tronkai főuraknak adományozta. A saját érzelmi-indulati életének a megzabolázatlan, nőies alkatra valló kitöréseit, a hisztériáit, ájulásait. A robusztus, férfias válfajait — pl. a bosszúrohant — Kohlhaasnak juttatta. Miként a lócsiszár legendás alakjának újjáteremtésénél nem fukarkodott a németiség hagyományos erényeivel, úgy a franciák ún. jellemhibáit — így a frivolitást — a szász uraknak osztotta.

Ha a Kleistről szóló esszék, tanulmányok életrajzi anyagát összevetjük, feltűnik, hogy mennyire hálás matéria ez: telis-tele bizzarr ellentmondásokkal, paradoxonokkal foglalandó élettényekkel. Babits írja az irodalomtörténetében, hogy a kleisti élet milyen ördögien megkomponált, főként, ha a végét nézzük. És „[...] halála különösen illett életéhez.”<sup>11</sup>

A kettős öngyilkosságnak nevezhető társas halál megdöbbentő részleteiről — magyar nyelven — csak nemrég szerezhett tudomást a magyar olvasóközönség: a Forgách András szerezte-fordította levelekből, feljegyzésekből, az Újhold-Évkönyv 1990/1. számából.<sup>12</sup> A pogány szertartásokra emlékeztető halálrítus a benne megmutatkozó modern tragikummal jelképes többértelműségében tárja fel a kleisti személyiséget és sorst, mint a kleisti hőskével azonos lényegét. Saját halálának megkomponálásával és tökéletesnek tűnő kivitelezésével sikerült eggyé forrasztania életet és művészetet. Mintegy ő maga is belépett a bizzarr groteszk esztétikai közegébe, az örökéletű Kleist-figurák közé. Nemcsak legendás, de szimbolikus alakká és sorsképletté vált. Az életműben buján termő erőszakos halálok bármelyike ellenállhatatlanul és katarikusan idézheti fel az olvasóban az alkotó földi létének bizzarr tragikumú fináléját. Különös halálával lett látthatóvá „mindörökre” az őt hőseihez fűző köldökzsínor.

\*

Költők és írók Kleist-portréin e tragikus karakternek főképpen azok a vonásai élesek, amelyekben a maguk világának, emberképének — olykor önmaguk — visszfénye is megpillantható.

Stefan Zweig remek pszichoanalitikus miniatűrje fülledt, erotikus homályba burkolja: az ő túlméretezett lelkű Kleistjében az eszményítő értelem csatázik szüntelen a szégyellt és elfojtott szenvedélyekkel, vágyakkal, a fanatikus fegyelem, „egy kanti és Kanton túli kötelesség-emberség erőszakos parancsára.”<sup>13</sup>

Ugyancsak felfokozva érzékeli Kleist patológiáját Thomas Mann, aki szintén a tudattalanba világít a drámaköltőt mítoszba emelő gondolatával: „[...] van benne valami [...], ami dionüszoszi, istentől megszállott, mámoros-kicsapongó, szemérmetlenül kí-

<sup>11</sup> Babits Mihály: Az európai irodalom története. Budapest, 1979. 288. l.

<sup>12</sup> Forgách András: Kleist meghal. — In: Újhold-Évkönyv 1990/1. sz. 211—234. l.

<sup>13</sup> Stefan Zweig: Heinrich von Kleist. Az érzelem patológiája. — In: Arcképek. Budapest, 1965. 300—313. l.

méletlen.”<sup>14</sup> Goethe reakciója: [...] érett értelem számára lehetetlen élvezettel elmerülni olyan motívumok erőszakosságában, amelyeket Kleist költőként hasznosít.”<sup>15</sup> Thomas Mann viszont a legnagyobb elismeréssel szól Kleist művészetéről, a *Michael Kohlhaas*-elbeszélést „a legerőteljesebb német nyelvű elbeszélésként” emeli ki.<sup>16</sup> Csodálkozunk, hogy Kleist világa a harmonikus alkatú Goethében nem elismerést, hanem viszolygást keltett? És hogy Kleist a „legszemérmertlenebb” darabját, a *Penthesileát* éppen öneki küldte el? Jusszon eszünkbe Babits konklúziója: „Az Olümposz mindig hadban állt a titánokkal [...]. Goethe véleménye halálra ítélte írókat, és döntött a siker felől. Pedig a németiség lelke alighanem közelebb állt az időben a barbár Kleisthez, mint az olümposzi Goethehez.”<sup>17</sup> (Kiem. —D. K.)

Magyar olvasó számára talán a legtanulságosabb írói kalauz Németh László. Bár a rendkívüli jogérzékű lócsiszárról szóló művet éppen csak említi, műhelytanulmánynak is beillő esszéjében az igazságkereső-igazságszenvedő hős írójára fogékonyan vall a maga Kleistjéről. (Holott Az *eltört korsó* c. vígjáték fordítójaként és egy előjáték tervét forgatva tűnődik Kleist életén és sorsán<sup>18</sup>) Németh László a legszívárványosabb, legderekabb imagót mutatja fel, a szellemi rokont. Amit Kleisttől idéz, azt akár szóról szóra ő is írhatta volna. Pl.: [...] életünknek az ad csak értelmet, ha az elomló anyagból önképzéssel valami tisztát tudunk kikristályosítani, s közben elfogunk valamit az igazságból is.”<sup>19</sup> Paradox módon így lesz Kleist annak a Németh Lászlónak is rokona, aki VII. Gergely híres mondását („Szerettem az igazságot”) választotta címmül egyik drámakötete elé. Aki több történeti drámáját „az igazságszeretet darabjainak” nevezi (*Széchenyi, Eklészia-megkövetés, Husz János*). Aki patriotizmusból is alkotott: „tenni akarván a magyar dráma ügyéért”. Aki mitológiai egyetemességet is szeretne adni regényhősnőinek (Kurátor Zsófinak, Égető Eszternek, Kárász Nellinek, Kertész Ágnesnek). Aki ugyanúgy érzékeli az alkotás folyamatában a „vérkeringést szerző és hőse között”, e „lírai köldökzsinórt”, amely összeköti.

Kleist olvasása közben így öneki nem Dionüszosz, hanem a madáchi Ember sejlik fel. Kleist a maga rendkívüli erkölcsi-szellemi ambícióival, abszolútra törő vágyaival, lehorgadásaival és feltámadásaival az örök vándor romantikus archetípusát idézi elé, és magyar rokonai keresésére ösztönzi. (Csokonai, Kölcsey, Bolyai). Kudarcait drámai jelenetekben szemlélteti, s az életút tragikus vonalát ő is első helyen a kleisti személyiséggel magyarázza. E jellem legfőbb mozgatóját a tökéletességet ostromló becsvágyban látja, amely bármire is irányuljon — tudásra, természeti létre, családalapításra, hírnévre, alkotásra, hazára — minduntalan a tökéletlenbe ütközött.

<sup>14</sup> Thomas Mann: Nachlese. Prosa 1951—55. Fischer Verlag, 1956. 15. l. (Magyarul Halász Előd idézi. — In: A német irodalom története [...] 437. l.)

<sup>15</sup> Goethének e véleménye apropóját a Kätchen von Heilbronn c. dráma adta. — In: Goethes Gespräche, Gesamtausgabe, F. W. von Biedermann kiad. II. Leipzig, 1909. 106. l.

<sup>16</sup> Thomas Mann: Nachlese [...] i. m., 20. l.

<sup>17</sup> Babits Mihály: i. m., 284. l.

<sup>18</sup> Németh László: Kleist (1962) — In: Nagyvilág. 1975/11. sz. Az idézetet Németh előjátékában Kleist mondja. — In: Tiszatáj. 1975/8. sz. 8—9. l.

<sup>19</sup> A Németh Lászlót (is) karakterizáló idézeteket A drámák elé (1969) c. írásából válogattam. — In: „Szerettem az igazságot.” Drámák. Budapest, 1981. 5—23. l.



Babits, aki egyetemes szellemével a „németiség lelkét” és az egyetemes emberit egyforma éleslátással fogja föl, a kleisti természet „kohlhaasi” lényegét Németh Lászlónál sötétebben, árnyaltabban, szélsőséges paradoxitásban érzékeli.<sup>20</sup> Ő is Kleist európaisága mellett ítél, pedig átlátja a nacionalista és irracionális ideológiák ördögi természetét: „És a költőt, aki ennek a rettenetes irányzatnak ilyen barbár és őszinte hangon kifejezést adott, nem szabad vádolni: ő Európa költője. Sőt a régi európai erkölcs költője, és szublimált „szadizmusát”, amely titkos és különös forrású nagy erő, az igazság szomszédja fűti izzóvá. Az igazságtalanság háborította őt fel, az ingerelte a végletekig. Az erőszak ellen hirdet erőszakot! Azok közé tartozik, akik nem tudják túrni az igazságtalanságot.”<sup>21</sup> Kleist tragédiáját sztoikus bölcsességgel általánosítja: az igazsághoz ily módon ragaszkodó embernek örök „tortúra az élete e földön.”<sup>22</sup>

Szerb Antal jellemzése Stefan Zweigéhez áll közelebb: Kleist a katasztrófák költője, irracionális lélek és fegyelmezett író.<sup>23</sup> Lázadó szellemének ellentmondásos örökségére is emlékeztet: „De valahányszor lázadás üt ki a német irodalomban, valahányszor egy új Sturm und Drangban az irracionális ösztönerőktől várják egy új világ megszületését, Kleistet mindig újra felfedezik.”<sup>24</sup>

\*

Természetesen egészen más okokból születik újjá századunk utolsó harmadában. Történetesen a *Michael Kohlhaas* külhoni felfedezői és újjáteremtői közül 1975-ben, az Egyesült Államok bicentenáriumának előestéjén egy amerikai író, E. L. Doctorow különös sikerregényt alkotott: olyat, amelyet a legkülönbözőbb ízlésű olvasók egyaránt be tudtak fogadni, és a *Ragtime* fogadtatása mintegy cáfolni látszott az ún. magas és mély kultúra korunkra jellemző antimóniáját.<sup>25</sup>

Az amerikai szerző bravúrosan transzponálta a maga Amerika-regényébe a szerencsétlen sorsú porosz író egyik — életében visszhangtalan — remekművének hőstípusát és meséjét. Sőt éppen e kleisti elbeszélés nyomán írta meg sokszálú regényének legeseménydúsabb cselekményszálát, egy önérzetében megsértett néger férfi kálváriájáról. Beszédese paradoxon, hogy a kitüntetett és világsikerű *Ragtime* szerzőjeként Doctorow maga is inspirálója lett a mostoha életű Kleist-művek újabb amerikai kiadásainak, a Kleist-olvasásnak és -kutatásnak. Egy miniatűr irodalmi esszét is írt előszóként egy kleisti drámakötethez, s az általa tartott tükörben nemcsak Kleist, hanem a saját írói arcvonásai közül ugyancsak felismerhetünk néhányat.<sup>26</sup>

<sup>20</sup> Vö. Babits Mihály i. m., i. h.

<sup>21</sup> Uo. 288. l. Babits a Hermannsschlacht szerzőjének veszélyes nacionalizmusáról szólt. Kleist igazságszeretetét pedig a Michael Kohlhaasszal példázza.

<sup>22</sup> Uo.

<sup>23</sup> Szerb Antal: A világirodalom története. Budapest, 1973. 482–486. l.

<sup>24</sup> Uo. 486. l.

<sup>25</sup> E. L. Doctorow: *Ragtime*. New York, 1975.

<sup>26</sup> Doctorow: Foreword to Kleist. (1777–1811): Plays. New York, 1982. VII—X. l.

„Századunkban Goethe iránt érzünk hódoló tiszteletet, azonban Kleist világában fedezzük fel önmagunkat. Nem csoda, ha Franz Kafka is úgy rajongott Kleistért, hogy műveiből felolvasásokat tartott a barátainak.”<sup>27</sup> Doctorow maga is elemzőjévé válik Kleist művészetének. A drámaköltő Kleist műveiből vett példákön át summázza a kleisti individuum és világ paradoxonait: a szenvedélyes jellemek extrém kettősségeit, ember és lét kiszámíthatatlanságát, az illanékonyt, a világ rendetlenségének és Kleist porosz szellemű rend-igényének, valamint örök-emberi igazságszomjának termékeny feszültségeit. A főhősök villámszerű, extatikus átváltozásait, a fennálló rendszer biztonságát is fenyegető szenvedélyeik kirobbanásával. „Amerikai szemmel” egy-egy kleisti figurában a pragmatizmus képviselőjét látja: ti. a végletes indulatok kisülésekor Kleist műveiben mindig akad valaki, aki józan, praktikus hangon szólal meg. Kleist energiáját — akárcsak hőseiét — a mértéktelenségből eredezteti. (Az ő Amerika-regényének az energia az egyik kulcsszava!) Ír a kleisti ironiáról és a cselekményvezetés zseniális technikájáról, s ez utóbbi „talán meghatározó vonás Kleistnél, ami epikáját és költői drámáit egyaránt jellemzi. Akármiről ír, [...] az események tempója nem lankad, az akció gyors és szakadatlanul új akciókat gerjesztő.” (Kiem. — D.)<sup>28</sup> (A *Ragtime* lendületes elbeszélésmódjához természetesen Kleist művészete volt a követni vágyott minta.)

Doctorow-tól eltérően a *Michael Kohlhaas* kortárs magyar újjáteremtői — Sütő András és Hajnóczy Péter — nem írtak Kleistről esszéket. Az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* írójának alkatától idegen is Heinrich von Kleist patológikus mélysége. A magyarországi Kohlhaas-novella, *A fűtő* szerzője viszont lelki rokona volt: Hajnóczy valomásregényében (*A halál kilovagolt Perzsiából*) a Kleist-olvasás mint kamasz- és ifjúkorának élménye szerepel, morális értékhordozó jelentéssel.<sup>29</sup> Emberi és írói magatartásában szembetűnőek a kleisti-kohlhaasi jegyek: az abszolút sóvárgása, a rendkívüli jogérzettel járó megszállott következetesség, a konfliktusok kihegyezése és a vakmerőség a létezés riasztó tárnáinak megismerésében és feltárásában.

Régmúlt időköt és jelent vetít egymásra „örök” tanulságként az egyik legújabb magyar, illetve kelet-közép-európai Kleist-tükör, Petri György.<sup>30</sup> Ő valóságot és fikciót keverve, Heinrich von Kleist tragikus sorsát és képzelt naplóját rejtí bele az *Egy öngyilkos naplója* című szerepversébe, amelynek a lábjegyzeteként található archaikus, Kleist-imitációs soraiból idézünk lezárhatatlan szemlének befejezéséül: „E szerencsétlen léleknek téptettségében is megnyilatkozó szellemi ereje folytán a napló megrendítő tanulsággal szolgál: milyen menthetetlenül zúzódik szét a társadalom rideg keménységén a legnemesebb és legszilárdabb lélek is, ha erkölcsi és szellemi nagysága nem párosul az állapotok iránti kellő türelemmel [...]”<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Uo. VII. 1.

<sup>28</sup> Uo.

<sup>29</sup> Ld. Hajnóczy Péter: *A halál kilovagolt Perzsiából* (1979). — In: Hajnóczy Péter művei. Budapest, 1982. 346–347. 1.

<sup>30</sup> Petri György: *Egy öngyilkos naplója*. — In: Petri György versei. Budapest, 1991. 75–78. 1.

<sup>31</sup> Uo. 75. 1.

ANITA GUERREAU-JALABERT:

Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens en vers  
(XIIe–XIIIe siècles). [Motif-Index of French Arthurian Verse  
Romances (XIIth–XIII Centuries)].  
Genève, Droz 1992.

Újabb „Motif-Index”-szel bővült a középkori s egyszersmind a tradicionális irodalommal foglalkozók kézikönyveinek sora. Amint azt a szerző műve előszavában hangsúlyozza, műve elsősorban kutatási munkaeszköz, mely semmiképpen nem tekinthető egy adott szövegcsoporthoz tartalmi leírásának. A. Guerreau a hasonló rendszerező-tematikus feldolgozások célját és értelmét három pontban foglalja össze: egyrészt megkönnyítik a szövegek, s különösképpen a hosszú szövegek megértését, melyre módot adna egy tartalmi index is, ez azonban még a legújabb kiadásoknál is hiányzik; másrészt elősegítik a narratív témák felkutatását és megfeleltetését az adott corpuson belül; s végül lehetővé teszik az arthuri tematika összevetését más szövegcsoporthoz képest.

Hívság lenne azt remélni, hogy a jelen index közreadásával egy csapásra megoldódnak a középkori regény és novella történeti-társadalmi vizsgálata során felmerülő kérdések, s arra sem kapunk választ, hogy milyen kapcsolatban állnak ezek a szövegek a népmesékkel. De a tematikus rendszerezés elengedhetetlen feltétele volt e kutatások további fejlődésének, s ezen a téren francia vonatkozásban bizonyos lemaradás volt megfigyelhető, pedig a századforduló fellendülő romanisztikájának köszönhetően kiváló szövegkiadások álltak rendelkezésre.

Stith Thompson *Motif-Index of Folk Literature*-jének harmincas évekbeli megjelenését követően sorra láttak napvilágot a Thompson által felállított rendszerbe illeszkedő feldolgozások: Dominic P. Rotunda az olasz novella, Tom P. Cross a középkori írói irodalom, Inger Boberg az izlandi irodalom, Gerald Bordman a középkori angol regény, John Keller a spanyol exemplumok motívumjegyzékét készítette el. A sorból mindeddig hiányzott a középkori francia irodalom hasonló tematikus indexe, e szövegcsoporthoz — ahogyan azt Gaston Paris nevezte — „közös gördülő anyagának” illetően feldolgozása. Erre vállalkozik Anita Guerreau-Jalabert, s a most napvilágot látott első kötet az *oïl* nyelvű arthur-szövegek közül a XII–XIII. századi verses műveket, összesen ötvenhárom címet ölel föl, átvéve ezzel egy általánosan — így például az arthuri tulajdonnév-indexek által — alkalmazott „kényelmes” felosztást verses és prózaszövegek között. Bizonyos komparatív kutatási fegyelemnek is köszönhető az angol nyelv választása, s az, hogy a szerző a thompsoni klasszifikációt ért számos bírálat ellenére — melyeknek egy része

épp tőle származik (ld. a Romania folyóirat 104. számában közreadott cikkét) — meg sem kísérli, hogy új, az adott corpusra adaptált rendszerezést állítson föl. Bár nyilvánvaló, hogy jelentős eltérések adódnak az első Motif-Index meglehetősen általános, de főleg a középkort követő szóbeli hagyományból merítő anyaga, s a nemesi és lovagi körökben keletkezett, írott, tudós, tehát folklorikusnak semmiképp nem tekinthető szövegcsoporthoz. Anita Guerreau — nagyon helyesen — félreterzi itt a terminológiai-fogalmi vitákat (népi kultúra–nemesi kultúra, stb.), s a Motif-Indexet egyszerűen mint egy meglévő osztályozási keretet használja fel. Nem kerülheti meg viszont a *motívum* fogalom definiálásának problematikáját. Mivel e fogalom absztrakt, objektív, formális logikai úton, ma úgy tűnik, nem megragadható, a szerző beéri a gyakorlatban általánosan elfogadott thompsoni meghatározással („A motif is the smallest element in a tale having a power to persist in tradition. In order to have this power it must have something unusual and striking about it”), beismerve ezzel a motívumok kivágásánál és például az „unusual” jelleg eldöntésénél jelentkező szubjektív elemeket. Újabb motívumok kreálása helyett pedig igyekszik a meglévő rendszerezéseket rugalmasan kezelni, nagyobb teret engedve ezzel a komparatív kutatásoknak. Ez annál is inkább figyelemreméltó, mert korábban maga A. Guerreau bírálta Thompson Indexét, hozzávetőlegessége, helyenkénti megtévesztő jellege miatt (tíz éve még „puzzle”-nak bélyegezte elődje művét). Bár jelenleg épp francia elméleti műhelyekben folyik komoly erőfeszítés új, pontosabb tipologizálásra (Joseph Courtesre és munkatársaira gondolunk itt), e könyv megszületése a szükségzerűség felismerésének köszönhető.

A tematikus rendszerezés három részből áll:

1. A motívumok osztályozása a Thompson által felállított, s a későbbi indexek által is elfogadott alfabetaikus-numerikus rendben. Minden egyes motívumnál megtalálható annak szövegelfordulása. Összesen 15 630 szövegreferencia oszlik így meg, 3047 különböző motívum között.

2. A motívumok szövegek szerinti feldolgozása: minden szövegnél sorrendben szerepelnek az előforduló motívumok. Egy ilyen jegyzék számottevően gazdagítja az index komparatív felhasználási lehetőségeit, s időt takarít meg az adott szöveget narratológiai szempontból vizsgáló olvasónak. Hasonló jegyzék eddig nem szerepelt az egyéb corpusokat feldolgozó művekben, s a szerző joggal említi, hogy ez a cédulák teljesen más osztályozását teszi szükségessé. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy ennek eddig főleg technikai akadályai voltak, s egy ma már nyilvánvalóan számítógépen készült jegyzék „megfordítása” csak néhány gombnyomás kérdése.)

3. Végül egy tárgyszójegyzék szerepel a műben, ahogyan a Motif-Index hatodik kötetében, s Bordman említett munkájában is. Egy ilyen jegyzék szélesebb lehetőségeket kínál az egyes motívumok szövegen belüli és szövegek közti összevetéséhez. Ez különösen fontos, ha tekintetbe vesszünk bizonyos szemantikai dekódolási nehézségeket: egyes fogalmak vagy figurák ugyanis kortól, időtől, szerzőtől függően igen eltérő jelentéstartalommal rendelkezhetnek. Vegyünk két példát. Stith Thompson a következő meghatározást fűzi az F451-es, „Törpék” motívumhoz: „Underground spirit. The dwarf, especially in Northern Europe, is considered an underground spirit. He is to be distinguished from the other conceptions of dwarfs, viz., a small person, pygmy, or thumbling.” Márpedig ez a definíció első megközelítésben kizárni látszik az arthur-regényekben oly

gyakran szereplő törpéket, akik kisművésű, visszataszító külsejű és kellemetlen természetű udvari figurák, és akik eltérően az ír Tuatha De Dannan vagy a breton korriganak földalatti népétől, semmiféle természetfeletti vagy csodás jelleggel nem bírnak.

A „tündér” fogalomnál, épp ellenkezőleg, a definíció hiánya okozhat nehézségeket, illetve az, hogy a nyilvánvalóan csodás jelleggel és hatalommal bíró nőket az arthur-szövegek hol a „dame”, hol a „pucelle”, hol a „fée” kifejezéssel jelölik. A lai-kben szereplő „hölgyek” kétséget kizárólag tündérek, ez azonban korántsem jelenti azt, hogy minden „dame”, akivel a lovag bizonyos különös körülmények közt találkozik, tündérnek tekintendő. (Nagyjából ugyanez mondható el a boszorkány fogalmáról, melyet joggal lehet kiterjeszteni az arthur-irodalomban szereplő legtöbb „vieille”-re, vagy a Chrétien de Troyes *Conte du Graal*-jában előforduló „demoiselle hideuse”-re). Természetesen egy ilyen kérdés végső eldöntése csak a regények komplex szemantikai dekódolása után lehetséges, ami annál is inkább szövevényes feladat, mivel a középkori szerzők szívesen élnek a kétértelműség és a jelentéslebegtetés adta lehetőségekkel.

Láthatjuk, akár a népmesék, akár az irodalomban szereplő témák és motívumok jegyzékéről van szó, a szövegek komplex szemantikai — történeti, szociológiai vagy etnológiai szempontokat is magában foglaló — vizsgálata nélkül csak tökéletlen lehet. Egy ilyen vizsgálathoz azonban nélkülözhetetlen munkaeszköz a Motif-Index, s a *The Types of the Folktale* is. Anita Guerreau és elődei megpróbálnak e circulus vitiosusból kilépni, s az Indexben meglévő lehetőségeket kiaknázva bővíteni a motívumjegyzékek anyagát, ezzel is alátámasztva Joseph Courtes megállapítását, miszerint „a kutatók Propp-ról vitatkoznak, de Aarne-val dolgoznak.” A felmerülő bírálatok ellenére Aarne és Thompson egyelőre pótolhatatlanok, s eredményeik alkalmazása a francia szövegekincsre tovább nem várathatott magára.

Horváth Krisztina

Rasszkazi, Priglasenyije na kazny (roman). Esszé, intervju, recenzii. Moszkva, Moszkva Knyiga 1989. 528. l.

Most már végre az oroszok is megkapják a maguk Nabokovját! Az író, aki húsz éves korában emigrált a kialakulóban lévő Szovjetunióból, — hogy aztán húsz év múlva a náci uralta Európából Amerikába költözzön, majd újabb húsz év múlva visszatérjen Svájcba —, mint közismert, életében nem csak helyet változtatott, hanem nyelvet is. Nyolc orosz nyelvű regénnyel (és novellákkal, versekkel) a háta mögött a 30-as évek végén áttért az angolra, és ezen a nyelven is megírt nyolc regényt, köztük a *Lolitát*, amely világhíróvé tette. Mostani visszahonosítása, érthetően, elsősorban orosz nyelvű, ill. későbbi, saját maga által oroszra fordított művein keresztül történik. Többnyire ezekből válogat az „Az irodalmi hagyatékból” sorozat kötete is. (Ebben a több mint öt éve futó sorozatban megjelenni a legnagyobb szakmai elismerés jele: a gazdag jegyzetanyaggal, fénykép- és szövegdokumentumokkal ellátott szép kiállítású köteteket a legkiválóbb irodalmárok szerkesztik, céljuk a fontos, ám korábban háttérbe szorított vagy emigráns írók megismertetése. Többek között Andrej Belij, Zamjatin, Balmont, Mereskovszkij műveit jelentették meg. Igaz, Nabokov a felsoroltak nem mindegyikének a társaságát érezné megtisztelőnek.)

Az itt közölt novellák, a *Priglasenyije na kazny* (Meghívás kivégzésre) c. regény, számos publicisztikai írás, illetve kísérő tanulmány, jegyzetanyag, dokumentumok a terjedelmi korlátok ellenére megfelelő szempontokat kínálnak Nabokov „orosz” korszakának egészéhez. Az első novella (*Passazsír*, ‘Az utas’) időrendben ugyan a két utána jövő mögött következne, de mint a szerző első olyan műve, amely magát az alkotást teszi témává és így az életmű egyik kulcsmotívumát előlegezi, joggal került előre. Az író és a kritikus beszélgetése, az előre kimondott tétel és az azt illusztráló történet egyike a legsablonosabb irodalmi helyzeteknek, s néha a kifejezés mód is ennek megfelelő. Ez azonban tudatos fogás: a beszélgetés tárgya épp az élet és irodalom közti különbség, és a szembeötlő irodalmi modorosság, ha kissé túlzóan is, ezt a különbséget hivatott szemléltetni. Itt már kristályosodik élet és irodalom viszonyának nabokovi felfogása, amely egész életművét meghatározta. Eszerint az irodalom önálló világ, melynek célja az esztétikum, amely a sakkjáték (egyik kedves motívuma) nyújtotta örömhöz hasonlóan, nem a valósággal való kapcsolatból, hanem saját szabályainak beteljesedéséből ered. Amennyire hatásos azonban ez a tétel, annyira tartalmatlan is számunkra, ha nem vagyunk tisztában a „sajátos szabályok” mibenlétével, ám ennek meghatározása állandó vita tárgya. Az viszont biztosnak látszik, hogy ha talán nem is az egész irodalom, de a hasonló irányultságú — egyébként jelenleg is uralkodónak tűnő — irodalom figyelmének középpontjában a nyelv, a megfelelő kifejezésforma keresése áll. Ez az ízlés kezdettől harcban volt azzal a felfogással, amely a lényeglet a kifejezett társadalmi, filozófiai, stb. ideológiában vélte megtalálni. Mivel az utóbbi gyakran felvilágosító sze-

repével indokolta létjogát, az előbbi képviselői tagadták nemhogy a művészet hasznát, de kapcsolatát is a valósággal. Valójában a hatásról ezek a művek sem mondanak le — ezt Nabokov sokszor hangsúlyozta —, ám elsősorban a szemléletre, és nem az eszmévilágra hatnak, ezáltal közvetlenebbül fordulnak az egyes emberhez, az egyéni látásmód, a pontos kérdés szükségességét és lehetőségét sugallva neki. Ennek a hozzáállásnak sok köze van a szkepticizmushoz, de a pesszimizmushoz csak annyi, hogy cáfolja. (Aki kérdez, az kíváncsi, de nem kíváncsi, aki nem remél.)

A kifejezésért folyó küzdelem közérdekűvé válása után törvényszerű, hogy az alkotás témája a modern irodalomban, jelesen Nabokovnál is alaptémává válik. Hol nyíltabban, majd egyre rejtvénytörőbben, legtöbb művében szervezőerőként van jelen ez a probléma. A két itt közölt korai novella tanúsága szerint kezdetben elsősorban a megfelelő lélekállapot, a köznapival szakító másként látás lehetőségét kereste, amit főleg a veszteség által kiváltott bánat (fájdalomcsillapító hatású) szempontváltási képességében vélt megtalálni. Ezeken a művein erősen érezhető Bunyin hatása. A mély felismerés azonban csak pár évvel később az *Uzsasz* ('A borzalom') c. novellában fogalmazódik meg. Az igazi különbség itt már nem öröm és bánat, hanem emberi, megnevezhető és nem emberi, megnevezhetetlen között van. A nyelv szelidíti meg a valóságot, teszi emberivé a létezést, méghozzá a pontosság, és nem a mechanikus, sablonos nyelvhasználat. Egyben nyilvánvalóvá válik, hogy nem a másokétól alapvetően eltérő élmények nyitnak utat a kiválósághoz, hanem az átélés és értelmezés pontossága. A szimbólum és az elmosódó, „transzcendens” jelentéstartalmak iránti ellenszenve talán legparádésabban a *Zanjatoj cselovek* ('Elfoglalt ember')-ben nyilatkozik meg, amely az orosz szimbolisták — és talán elsősorban a cikkeiben is mindig rosszállással emlegetett Remizov — eszköztárát parodizálja. Egyben a halálfélelem mulatságossá tételével az emberidegen világ egyik lehetséges fenyvegetését humanizálja a fent ismertetett értelemben. Fő művészi eszköze a paródia, annak is főleg egy másik, a fentitől némileg eltérő válfaja, melyet ő „a szó legjobb értelmében vett paródiá”-nak nevez, és amelyre első angol nyelvű regényében (*The real life of Sebastian Knight*) maga hívja fel a figyelmet.

A művek idézetszerűsége, az általában nyíltan vállalt irodalmi összövegek jelenléte épp ezen összövegek összetörése, kiforgatása által kap jelentőséget. Az egyszer sikeresen megtalált kifejezés másodszorra már sablon lenne és a jelenbeli kifejezésnek elsősorban a sablonosságnak ezzel a kísértésével kell megküzdenie.

A mechanikus ismétlést elutasítja, a paródia tárgyát viszont csodálja, ezért azt a maga eredeti jelentésében igyekszik újraalkotni. Saját torzképeinek a szerepeltetése (ilyen például Ferdinánd a *Veszna v Fialte* „Tavaszi Fialtában” c. novellában) pedig az önismétléstől riaszt el. Bár a felsőfok vitatható, tulajdonképpen igaza van egyik nyugati értelmezőjének, aki a XX. század legszenvédélyesebb írójának nevezi a sokszor hideg, mindig gunyoros Nabokovot. Ő valóban megszüntetve őrizte meg az érzelmek tisztaságát, megszállottan védte a vulgarizmustól, érzélgéstől, kíváncsiszkodástól. A parodisztikussághoz egy alsóbb szinten jól illeszkednek a szójátékok és találó mondások, melyek szintén a pontos, tömör kifejezést szolgálják. Az ezekkel való visszaélés és az epigonság — a költői csoportosulások összetartó szellemét is ennek tekinti — undort és kíméletlen dühöt vált ki belőle, mint ezt itt közölt kritikái is gyakran példázzák.

A kötetben lévő regény *Priglasenije na kazny* ('Meghívás kivégzésre'). Maga az író úgy nyilatkozott, hogy a *Lolitát* kedveli, de ezt a regényt becsüli a legjobban. A szellemében Kafkát — akit bevallása szerint a szerző a könyv megírásakor még nem ismert — idéző mű jelentésrétegei rendkívül gazdagok. Értelmezték már többek között politikai antiutópiaként, a szocialista realista stílus paródiájaként, de alapvető rétege — amely egyben megmenti az utópiák és az antiutópiák többségének unalmától és zsurnalizmusától — az alkotás folyamatát értelmezi, elsősorban gnosztikus motívumok rejtvényébe rejtve. A regénynek szentelt rendkívül bő szakirodalom általában osztja Hodaszevics korabeli véleményét: a hős halála az író visszatérését jelenti az alkotásból a mindennapi életbe. A szereplők marionett-szerűsége így Nabokov ama nézetének felel meg, mely szerint az író az általa teremtett alakok korlátlan hatalmú diktátora. De a Nabokov írásmódja sugallta játék szellemének megfelelően talán végtelen a motívumok összerakásának variációs lehetősége. Mivel a bábszerű, üres mellékszereplők nyilvánvaló irodalmi előképeket idéznek fel, a regénybeli halál jelentheti például a megkötő irodalmi hagyománytól való szabadulást, az igazi alkotás kezdetét is.

Nabokov kritikai írásai rövidek, világosak és igen határozottak. Minden irodalmon kívüli formálólvet elutasít, a moralizálást éppúgy mint a pszichologizálást. Így a megítélés sem történhet külső szempontok alapján, az olvasóra gyakorolt hatás szempontja kerül helyett előtérbe. Mint írja: „A versnek mindenekelőtt érdekesnek kell lennie.” Egymást érik írásaiban az olyan kifejezések, amelyek szubjektivitásukkal tüntetnek: „az ember megmámorosodik ezektől a versektől”; „A cikket nem értettem, de úgy tűnik, nem is kell megérteni: Cvetajeva önmagának ír és nem az olvasónak, így nem a mi feladatunk eligazodni homályos és értelmetlen prózájában”; „csak elégedetlenséget, erős fejfájást és bosszúságot vált ki” (Bunyin olvasásakor); „különös örömet, különös frisséget érzünk,” stb. Kritikai módszerére jellemző egyik Bunyinről írt cikkének a szerkezete: Bunyin fogadtatása az irodalmi életben — Bunyin helye az irodalmi életben általában — saját személyes benyomása a konkrét műről — milyen fogással éri el a szerző ezt a hatást — az adott fogás művészi tartalma. Sajátos mércéjének megfelelően a XX. sz. orosz költészetének csúcsait mindenekelőtt Hodaszevicsben, Bunyinban és Gumiljovban látja.

Ízlésének határozottsága imponáló, kisebb tehetségek számára azonban veszélyes lenne alkalmazni ezt a módszert, mivel az ízlés hiányosságait az önbizalom mértéken felüli kinyilvánításával lennének kénytelenek pótolni. Nabokov ezt a hibát csak egyetlen egyszer követi el, mikor, talán az önnön műveltsége iránti túlzott bizalom miatt Augiász istállójának kitisztítását gyanútlanul Orpheusznak tulajdonítja. De még ekkor is meggondolandó az ő esetében, hogy nem tudatos csúsztatásról van-e szó. A kritikák alkalmat adnak arra is, hogy bepillantsunk a korai orosz emigráció belső irodalmi vitáiba. A Dolinyin az utószóban az érdekeset a fontossal jól ötvözve rajzolja meg Nabokov pályaképét, a szakirodalom legkiemelkedőbbnek tartott tételeire is felhívja a figyelmet.

Sturm László



Kultúra és hatalom. A vágyak átváltozása.  
Európa Könyvkiadó 1993. 278 l.

Wolfgang Kraus, az Osztrák Irodalmi Társaság megalapítója és igazgatója, nemcsak a modern osztrák irodalom legjobb ismerője közé tartozik, hanem jelentős irodalom-, ill. kultúrpublicisztikai múltja tekinthet vissza. Az Európa Könyvkiadó gondozásában megjelent *Kultúra és hatalom* c. kötetében nemcsak arra a kérdésre keres választ, hogy mikor, hogyan és milyen módon igyekezett az emberiség története során a hatalom nagyon is gyakran a kultúrát a saját szolgálatába állítani, hanem végsősorban azzal a megoldatlan problémával foglalkozik, hogyan is lehetne ma a kultúra segítségével megoldást találni a minket körülvevő és egyre veszélyesebbé váló problémáinkra.

Ez a kiütkeresés persze feltételezi a kultúra fogalmának átfogó értelmezését, amely nem tesz különbséget *cultura maior* és *cultura minor*, *természettudományos* és *bölcsész* kultúra között, hiszen egy pásztor vagy egy paraszt, aki se írni se olvasni nem tud, vagy egy munkás, kinek tudása igen csekély, szintén teremthet kultúrát.

Wolfgang Kraus nagy hangsúlyt helyez arra, hogy a valóság egyre gyakoribb fikcióraváltoztatására hívja fel a figyelmet, hiszen éppen erre a huszadik századi német történelem elrettentő példákkal szolgálhat. A ma ránk leselkedő veszélyek közül általában azt a körülményt szokták lebecsülni, hogy az anyagság mind erőteljesebb jelenléte nemhogy szorosabbá tette az ember kapcsolatát a valósággal, hanem sokkal inkább meglazította. Nemcsak a televízió, a videó, hanem olyan ártalmatlannak tűnő mindennapi használati tárgyak is, mint amilyen például az autó, alkalmasak arra, ahogy játékká változtassák az ember életét. Természetesen a televízió fejt ki a legerősebb hatást ebben az irányban, hiszen egyrészt a stúdióban elmondott hírek optikai kerete önmagában is azt a látszatot kelti, mintha csupán fikcióval lenne dolgunk, míg a fikció gyakran úgy jelenik meg, mintha a néző a valóság tükörképét, információt kapna, ami által a valóságból fikció, a fikcióból valóság lesz.

A huszadik századi német történelem során Adolf Hitler volt a valóság játékos elemek révén történő eltüntetésének „nagymestere”, akinek elejétől fogva sikerült a gazdasági válságtól szenvedő lakosság körében előidézni egyfajta játékos, rendkívüli állapotot, amelyet saját politikai céljai elérésének érdekében igyekezett minél tovább fokozni és fenntartani. A művészet és kultúra szerepe abban állt, hogy az egyént felmentse addigi gyakorlati-logikus kötöttségei alól és a rezsím akarattal nem rendelkező bábjává tegye. Mindazért, amit a nácik elkövettek, természetesen nem a „*a kultúrát*” és a „*művészetet*” terheli a felelősség, hiszen itt csak a kívánt és támogatott kultúra egy bizonyos fajtájáról volt szó, míg a kultúra akkor hivatalos oldalról nemkívánatosnak ítélt formáit a legkegyetlenebb módon üldözték. Mégis mindez a kultúra hatalmáról árulkodik. (Hitler és a németek esetében fontos még megjegyezni, hogy míg Ausztriában a játék, az álom és a valóság közti határok elmosása kedvelt szokás volt a kényelmetlen valóság elfojtásának eredményével — de megfelelő iróniával és önkontrollal fűszerezve

—, addig ez a „koktél” a kollektív romantikára hajlamos németek és a humortalan öniróniának híján levő Hitler esztében életveszélyes robbanótöltetté változott.) Németország példája azért fontos, mivel a latinos nyugat-európai műveltségű országok egyike, és ezért, ami ott történik, az egyben az egész latin-nyugati térségben fennálló lehetőségeket és veszélyeket jelzi.

Feltűnő, hogy a legújabb korban előszeretettel kapcsolják össze a forradalom és a kultúra fogalmát, a diktatúrák nagy hangsúlyt helyeznek a kultúrára. Mao és Lenin éppúgy látták a kultúrára való hivatkozás nagy jelentőségét, mint ahogyan a kultúra oldalán is találunk esztétákat, akik gyakran a hatalom legkegyetlenebb formáival rokonszenveztek, amire nyugaton is akad példa, mint Benn, Heidegger, Montherlant, Céline és Ezra Pound. Ugyanakkor — szerencsére — az ókortól kezdve Szolzsenyicinig található elégséges ellenpélda is.

Korunk nagy tragédiája, hogy a túlzott szabadság jegyében a demokratikus országokban mind a kormányok, mind a lakosság meglehetősen közömbösséggel viszonyulnak a kultúrához, inkább csak a kultúridegen szenzációk és botrányok keltenek figyelmet, míg a kultúra vonzerejét alig használják ki olyan mértékben, mint ahogyan ez a diktatúrákban — igaz, a propaganda és manipuláció céljával — történik. Paradox módon ez a demokratikus országokban előforduló érdektelenség a kinyilvánítás szintjén nem érhető tetten, hiszen — elvben — mindenki érdeklődik a kultúra iránt.

A kultúrára áldozók körében viszont felfedezhető az a tendencia, hogy az új művek nem részesülnek olyan példás bánásmódban, mint a régi művek, vagyis ma sokan inkább a régmúlt megőrzésén és bemutatásán fáradoznak, mintsem hogy a kortárs művészettel foglalkozzanak, inkább a reprodukáló művészetekre költenek, mintsem a közvetlen alkotótevékenységre. Az előadás sokkal fontosabbá vált, mint maga a mű, és egy-egy modern mű pedig gyakran kikerülhetetlen, terhes kötelességet, már-már kínos témát jelent.

Az „ötödik rend”, az értelmiség felelőssége rendkívül nagy, mivel ha sikerülne a többségének egységes álláspontot kialakítania, akkor nem lehet ellenük kormányozni. Sajnos az intelligencia mindeddig nem segítette elő a jobb együttélést, a kölcsönös figyelmességet vagy legalább a béke megtartását. A nyugati értelmiség esetében megfigyelhető, hogy könnyebb és biztonságos élet a pesszimizmus egyértelmű előretörésével járt. Egyúttal a mindennapi gondolkodásunk, egész beállítottságunk „haladásorientált” lett, az új fejlődés azonnal megtör minden abszolút hitet és tudást.

Wolfgang Kraus szerint azonban van kiút: ha a kultúrát olyan humán tartalomként értelmezzük, amely a valós életben fejeződik ki és tükröződhet a művészetben, akkor a humán tartalom elsődleges feladataira kell koncentrálnunk, amelyekhez többek között a bajba jutottak megsegítése, a növekvő szabadságunk, a mások iránt érzett felelősségünk szellemében való felhasználása, az egoizmus leküzdése, az egyéni döntések szükségének felismerése és vállalása tartozik.

A kötet világos stílusban, alapos és jó magyar fordításban keres válaszokat korunk legégetőbb problémáira, amelyekkel most kellene foglalkozni.

Most, amikor még lehet.

Kerekes Gábor

En écoutant parler la langue.  
Paris, Seuil, 1991, 124. l.

Ez a könyv nyelvész-beidegződés terméke, az emberek beszédét, a nyelv megszólalását hallgató nyelvészé, aki fürkésző szemmel és éber füllel lesi a nyelvi ténnyt, s nem nyughat, míg fel nem derítette s egy elméleti keretbe nem illesztette. De mikor azt hallgatja, miként beszélik az emberek a nyelvet, egyúttal azt is hallja, miként szól a nyelv önnönmagáról. A nyelv a beszélők megnyilatkozásain keresztül mesél, miként érzi magát, hogyan él, honnan jött s merre tart.

Köszöni szépen, pompásan megvan. Pánikra semmi ok, a francia nyelvben nincs felfordulás. A legjelentéktelenebb nyelvi tény is a rendszerhez való viszonyából meríti erejét, s az újításokat a kicsattanó egészség megannyi jeleként kell fogadnunk.

Marina Yaguello, a Paris VII Angol Intézetének fiatal professzora a legnemesebb értelemben vett tudományos ismeretterjesztés kiemelkedő franciaországi képviselője. Huszonöt rövid lélegzetű tanulmányt közreadó legújabb könyvében a francia nyelv fejlődését veszi nagyító alá, a tőle különösen megszokott (ld. „Alice au pays du langage”, 1981”), ámde általában szokatlan egyszerűséggel, tömör és lényegre törő megfogalmazásban, kristálytisztá gondolatmenettel. Megüti a fülét, megragadja a szemét egy bizarr fordulat („Ça voiture sec aujourd’hui!; Polo, le bonbon le plus trou!; Les questions les plus présidentielles”), mely állítólagos, a nyelvet úgymond megrontó torzulásokra nem nyelvféltőként, hanem nyelvészként reagál: kutatni kezdi, adott szerkezet miként jöhetett létre, beilleszthető-e a nyelv valamelyik paradigmájába, s melyikbe. Semminémű elfogultság nem vezérli, hacsak azt a meggyőződését nem tekintjük elő-ítéletnek, hogy a füllel-szemmel fogható nyelvi tények létezése valamilyen okra visszavezethető kell, hogy legyen. A megfigyelt szerkezetet ezután különféle megpróbáltatásoknak veti alá: disztribúciós elemzés, modalitáspróba, csereberék a szintagmatikus és a paradigmatisz tengelyen. Ezen eljárások révén közérthetően bebizonyítja, hogy a nyelv művelők által kiátkozott fordulat igenis a nyelvi rendszerbe illeszkedik s a beszélők kreativitásának megnyilvánulása. A kreativitás pedig, még ha a normatívától eltérő szerkezet alakjában jelentkezik is, a beszélő nyelvi kompetenciájának szerves része. Ez az alapgondolat, mely már az Alice-ban is kifejezést nyert, újabb megerősítést kap a könyv első tanulmányában: „A deviáns megnyilatkozások megalkotására, miként a jól formált megnyilatkozások létrehozására való képesség is, a beszélő nyelvi kompetenciájából ered.” (9. l.) A nyelv fejlődik; a változás a performanciában érhető tetten, de csak azért létezhet, mert a kompetencia ezt lehetővé teszi.

Saussure nyomán a nyelvészek sokáig átjárhatatlan határvonalat húztak szinkronia és diakronia közé; sokáig tartotta magát az a vélekedés, miszerint a nyelvi változások oly lassan és észrevétlenül mennek végbe, hogy bárminémű megfigyelésük lehetetlen, s összehasonlítani csak különböző korokból származó, homogén egésznek tekintett nyelvállapotokat lehet. A nyelvi pillanatfelvételek felfogása Labov óta megdőlt, hiszen

egy nyelv *ténylegesen* létezése bármely pillanatában sokrétű, több változatot magában foglaló, mozgó létező — a heterogenitás pedig nemcsak társadalmi tényezők függvénye, hanem egyazon beszélő kompetenciájának jellemzője is.

A nyelvi változások közül a legészrevétlenebbek a hangtaniak, jóllehet ezek hatása a legmeghatározóbb a nyelvi rendszer egészére nézve: a szerző egy reklámszlogenen („Ça fait mâle”) mutatja be, hogy a modern francia nyelvből az /a/ és /a/ *fonológiai* oppozíciója már kiveszett, s mégis miért létezhet a *fonetikai* lehetőség szintjén.

Míg a hangtani változások rendszerszerűek, a szókészlet alakulása kiszámíthatatlannak és esetlegesnek tűnhet. Yaguello azonban bebizonyítja, hogy jóllehet külső, társadalmi-kulturális tényezőknek kétségtelenül a szókészlet fejlődésében a legnagyobb a szerepük, ez belső szabályszerűségeket is követ (analógia). Ezért a jövevényszavak, tükörszók, nyelvi újítások sosem a véletlen szüleményei, hanem (a morfoszintaktikai változásokhoz hasonlóan) a beszélők belső nyelvtani modelljeihez igazodnak („Quel rapport avec report?”; L’emprunt se mord la queue”).

Még szerencse, hogy vannak mondattani változások, különben a nyelvművelők elvesztenék a kenyerüket, mondja Yaguello. Márpedig ha egy nyelv bármely szinten megkövül, a nyelv meghalt. Így hát a kérdésnek, (mire) jók-(e) a (szintaktikai) változások, kíváncsiak-e avagy ostromozandók, semmi értelme. Az egyetlen jogos kérdés csak az lehet, miért és hogyan változik a szintaxis.

Az új jelentők mellett a jelentés jelenkori módosulásainak is szentel néhány tanulmányt a szerző, melyekben bemutatja, hogy ennek alakulását alapvetően a metaforikus-metonymikus-cufémisztikus használat vezérli („La société civile”, „Comment évacuer l’énonciateur des salles de cinéma”). S míg a megnyilatkozásokra vonatkozó bárminémű értéktélettől elhatárolja magát, gyilkos logikával leplezi le a nyelvet ily módon lezüllesztő demagógokat („Soyez mes hôtes!” — Saddam Hussein; „De l’importance d’un point de détail” — Le Pen), ekként villantva föl tudós tárgyilagos elemző eszközeivel a hisztériás választópolgár-médiaalany előtt, hogy a nyelv a legnagyobb hatalom, valamint a naív szakember előtt, hogy a nyelvnek bizony nem csak jakobsoni funkciói léteznek.

Végezetül: a szerző több könyvének ismeretében bizvást állíthatom, hogy Yaguello — fehér holló, aki elmélyült szakmai ismereteinek dacára (netán köszönhetően?!) az általános és alkalmazott nyelvészet legfogasabb kérdéseiről is élvezetesen és megragadóan tud írni.

Farkas Ildikó

Spanyol–magyar kéziszótár

Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992. 876. l.

Szótárat lapozgatok...<sup>1</sup> Ismerkedem Dorogman György új Spanyol–magyar kézi-szótárával. Szűrőpróbaszerűen keresek benne különböző szavakat, kifejezéseket. Egy mexikói tárcaíró humoros történetét olvasom segítségével. Günther Haensch szólistáit ellenőrzöm benne, amelyet a német professzor a kétnyelvű katalán (katalán-spanyol, spanyol-katalán) szótárak bírálatához állított össze.<sup>2</sup> Egyszóval igyekszem még a kákán is csomót keresni. *Estoy buscando cinco pies al gato*.

Szótárt lapozgatok..., s arra gondolok, lehet, hogy ezt már nem sokáig tehetem. Nyugat-Európában már forgalomba került — s így valószínűleg nálunk is hamarosan megjelenik — a Data Discman nevű, elektronikus CD-lemezolvasó. Ez a zsebben hordozható szerkezet a kompaktlemezen tárolt információk gyors megkeresésére szolgál. Egy nyolc centiméter átmérőjű lézerlemezen egy tízkötetes enciklopédia anyaga fér el. Persze, azért ne feledjük, ahhoz, hogy hiteles információkhoz jussunk, kitűnő enciklopédiákra, szótárakra lesz szükség — s ezeket továbbra is emberek szerkesztik. Hogy a technika még nem minden, azt jól mutatja a következő eset: a hetvenes évek elejétől nagy apparátussal, számítógépes feldolgozással készül a *Diccionario del español de México*. 1981–82-ben, ennek az anyagából, egy kisszótárt állítottak össze<sup>3</sup>, amely tele van nyelvtani, nyelvészeti terminusokkal (*apócope*, *aposición*, *gramema*), viszont olyan szavak, mint *gato* ‘macska’ *grano* ‘(búza)szem, mag’ hiányoznak belőle. A *perro* ‘kutya’ címszó viszont megtalálható; a *pie* ‘láb’ címszó alatt pedig a *buscarle tres o cinco pies al gato* ‘a kákán is csomót keres’ kifejezés is benne van. De térjünk a tárgyra! *¡Vamos al grano!* Gáldi László korábbi munkáját annak idején a frazeologizmusok megadása szempontjából vizsgáltam meg.<sup>4</sup> E rövid bírálat keretein belül nem foglalkozom részletesebben ezzel a kérdéssel, sem az egyes szócikkek felépítésével. Az új kiadvány makrostruktúráját: az általa nyújtott szolgáltatásokat és a szóanyag, a címszavak megválasztását igyekszem szemügyre venni.

<sup>1</sup> Lhet, hogy *szótár*-t kellene írnom. Mindenesetre ez így egy Kosztolányi írás címe. Kosztolányi Dezső: *Nyelv és lélek*. Budapest, 1971. 87. l.

<sup>2</sup> Haensch. Günther: *Cop d’ull sobre uns quants diccionaris castellà-català*. — In: *Estudis de llengua i literatura catalanes* /XVI. Barcelona, 1988. 113–144. l.

<sup>3</sup> *Diccionario fundamental del español de México*. México, 1982.

<sup>4</sup> Morvay Károly: A frazeológiai egységek a kétnyelvű szótárakban (II). *Filológiai Közöny*, XXIX (1983), 1–2. 218–221. l.

Dorogman György bevezetőjéből közvetve kiderül, hogy a szerző szótárát magyar és spanyol nyelvű használóknak egyaránt szánja. Legalább is erre utal, hogy a bevezetés spanyol nyelven is olvasható. A **Bevezetés** tömör útmutatót nyújt a szótár használatához. Megtudjuk, hogy — Gáldi László korábbi munkájához hasonlóan — nem mindig történik utalás a címszó szófajára. Újítás viszont, hogy bizonyos szavakat nem az ábécérendnek megfelelő helyen kell keresni. Gáldinál külön címszó a **recta mat** egyenes (vonal). Itt a **recto** címszóban található:

**recto I. mn.** 1. egyenes (...) 5. <jelentés> szó/betű szerinti **II. fn 1. h, anat** végbél **2. n, mat** egyenes **3. h, nyomd** rektó.

Bár a **Bevezetés**-ben van egy rövid utalás erre a jelenségre<sup>5</sup>, nem ártott volna külön is szólni arról, hogy a **recta**-hoz hasonló címszavakat, hol kell keresni. Egyébként, hála a példák és a kifejezések félkövérrel történt szedésének, tipográfiaailag elődjénél jóval áttekinthetőbbek a szócikkek. A szótár használójának nyelvtudását azért bizony próbára teszik az olyan helyspóroló megoldások, mint amelyet itt az 5. pontnál találhatunk. Honnan tudhatná az esetleg hiányos spanyol ismeretekkel rendelkező olvasó, hogy itt a *sentido recto*-ra, *significado recto*-ra, *significación recta*-ra vagy netán *\*parte recto*-ra kell gondolnia? Térjünk rá a szóanyag megválasztásának kérdésére. Már a bevezetésből kiderül, hogy a címszavak közt számos tulajdonnév (földrajzi és személynév) szerepel. Itt mondom el, hogy Dorogman György bizonyos történelmi, kulturális, irodalmi információkat is becsempészett szótárába. (Lásd például **Nueva España <Mexikó és Közép-Amerika 1521–1821>**, vagy **el Manco de Lepanto** Cervantes.) Nehéz persze eldönteni, mi az, aminek már nem kellene itt szerepelnie. (Lásd pl. **Los vivos y los muertos** Élők és holtak.) Feltétlenül igen hasznos viszont, hogy a címszavak között rövidítések és betűszavak is találhatók, valamint az, hogy a szótár az állatok és növények tudományos, latin nevét is megadja. A szerkesztő ezek alapján gondosan meg is kereste a pontos magyar megfelelőket, korrigálva elődje számos tévedését. (Lásd például a **lirón** és a **madroño** címszót.)

G. Haensch listáit használva megállapíthatjuk, hogy Dorogman György munkája az eddiginél jóval bővebb és minden szempontból modernebb szóanyagot tartalmaz. (A továbbiakban közlöm G. Haensch szójegyzékeit, plusz, illetve mínusz jellel jelölve, mi az, ami az adott szókincsből a vizsgált munkában szerepel illetve nincs meg.)

Számos elavult, régies vagy kevéssé gyakori szó nem szerepel benne:

+babador; -babero; -bacallar; -bac(ci)forme; +bacilar; +bacinero; -bacióridos; -baci-voros; +bagajero; +baldonar; +barbihecho; +barbilindo; +barbiluengo; -barzón; -barzo-near; -bastaje; -bayetón; +bazucar; +bazuqueo; +beberrón; -belida; -belipotente; -belu-ario; -béquico; -berberónico; +besucar; -bezoárico; -bicíclico; +biciclista; -bicipital; -bicípita; -bicursal; -bicuspidado; -bidentado; -bidente; +bienoliente; -bienparecer; -bi-fílar; -bill; -binaural; -biplanar; -biribís; +birlocha; +birlocho; -bisca; -bizcochar; -blan-quería; bobalás.

<sup>5</sup> „Ha a *fn* után *h* vagy *n* jelzés is áll, ez azt jelenti, hogy a főnév csak ebben az alakban él [...]” (6. l.)

A vizsgált 1945 után keletkezett új szavak és szókapcsolatok viszont, kis kivétellel (mint pl. *camping*), mind megtalálhatók benne:

+aire acondicionado; +antibiótico; +autoservicio; +avión a reacción; +avión su-  
persónico; -bafle (altavoz); +bikini (biquini); +bolígrafo; +bomba atómica; -camping;  
+cassette (casete); +cava (m); +cinta magnetofónica; +computadora; -contestatario; +de-  
sodorante; +discoteca; +drogadicto; +ecologista; -equipo de alta fidelidad; +helicóptero;  
+helupuerto; -ingeniería genética; -láser; +lavadora; +lavaplatos; +lentes de contacto;  
+misil; +monopatín; +ordenador (electrónico); -pantalla panorámica; +radiocassette (ra-  
diocasete); +reactor nuclear; +sida (síndrome de inmunodeficiencia adquirida); +super-  
mercado; -surf(ing); +telediario; +televisión; +vídeo; -vuelo charter (*de van nála chár-  
ter*).

(Lásd még lejjebb a szókapcsolatok stb. megadására vonatkozó táblázatot illetve  
a bírálathoz mellékelt függeléket is!)

Nem hiányoznak ebből a munkából a leggyakoribb durva szavak és kifejezések  
sem, amelyeket néha a szótárok szeméremesen elhallgatnak:

+cagar; +carajo; +cojón; +cojonudo; +conejo; +coño; +culo; -chocho; -chumino; +follar;  
+joder; +leche (semen); -macarra; +marica; -paja; -hacerse una p.; +picha; +puta

Lásd még **coger** (30), **concha**, **papaya** címszavakat. Egyébként több más helyen  
(**chile**, **pico** stb.) is jelezni lehetett volna az ehhez hasonló jelentéseket.

A G. Haensch által vizsgált vonzatok, összetett szavak, nominális szókapcsolatok,  
frazeologizmusok általában szintén megtalálhatók:

-armar un jaleo (*de van a. escándalo / alboroto*); -armarse un jaleo; -jamás de los  
jamases; +nunca jamás; +jamón dulce; -jamón serrano; -jamón York; +jy un jamón  
(con chorreras)!; +estar jamón; +dar jaque; -estar en jaque; +jabón blando; +jabón duro;  
+jabón de sastre; +jabón de tocador; +dar jabón a alg.; +dar un jabón a alg.; -dar una  
jabonadura; +jactarse de u/c; +hacerse alg. una jalea; -jalea real; +jaque al rey; +jaque  
mate; +tener en jaque.

Szótárszerkesztőnk a spanyol nominális szerkezetek megadása terén alapos munkát  
végzett. Nem felejtkezett meg számos olyan gyakori szókapcsolatról, amelyeket például  
a legmodernebb kétnyelvű katalán szótárakban hiába keresünk.<sup>6</sup> (Lásd a **Függelékben**  
közölt listát.) A katalán szótárakra való hivatkozás talán nem a legkézenfekvőbb viszo-  
nyítási pont. Mindenesetre annyi mindenki számára világos lehet, hogy bár a katalánok  
ott vannak a tűz (a spanyol forrásmunkák és az élő nyelv) közelében, Dorogman György-  
nek sokkal több gesztenyét sikerült kikaparnia — bár még szép számban maradtak ki  
fontos szókapcsolatok.

<sup>6</sup> A **Függelékben** megadott listával kapcsolatban lásd Fradera, Maria; Morvay Károly: *Europa nova —  
necessitas novae. Actes del Primer Col. loqui sobre la Traducció* (Barcelona, 1992 — megjelenés előtt).

Remélem, hogy két fontos területet, a (latin-)amerikanizmusok és a frazeológizmusok megadását, a későbbiekben részletesebben meg tudok vizsgálni. Az első benyomások alapján azonban abban biztos vagyok, hogy itt lenne azért még mit javítani. Nem is lehet másképpen, hisz maguk a spanyol(országi) szótárak igen pontatlanok az amerikanizmusok közlése terén.<sup>7</sup> A frazeológizmusok kérdése pedig igen kemény dió, *es (un) hueso duro (de / para roer)*. (Dorogman Gy. szótára szerint, a **duro** címszónál ez áll: *biz ser un huevo duro de pelar*. Spanyol frazeológiai szótár híján nem könnyű feladat eldönteni, melyik kifejezés él a mai spanyol nyelvben). Bizonyos esetekben a szótárterjedelem a frazeológizmusok megadása terén kompromisszumokra készíti a szerkesztőt. Az *ir al grano* kifejezésnél jelezni kellett volna, hogy általában *¡vamos al grano!* formában használatos. Ami pedig a *buscarle tres/cinco pies al gato* kifejezést illeti ennek teljes alakja *buscarle tres/cinco pies al gato* (sabiendo que tiene cuatro). Jelentése pedig ‘(még a) kákán is csomót keres; játszik a tűzzel’. Dorogmannál a **buscar** címszónál *biz(almas)* minősítéssel és ‘kákán csomót keres’ jelentéssel, a **gato**-nál minősítés nélkül (vagy talán a korábbi *átv(itt)* minősítéssel) ‘a kákán is csomót keres’ megfelelővel szerepel. Harmadszorra pedig — *a la tercera va la vencida* — *a pies-nél biz(almas)* minősítéssel ez áll: a) ‘a tűzzel játszik’<sup>8</sup> b) ‘a kákán is csomót keres’.

Mindezek ellenére azt hiszem, akár lexikográfus-társaságban is nyugodtan mondhatom majd, hogy Dorogman György talán a legalaposabb szótárírónk. Hozzáátéve: *Mejorando lo presente*. Amit, ha kikeresnek, azt találják: *a jelenlevőket kivéve*.<sup>9</sup>

Morvay Károly

<sup>7</sup> Az amerikai spanyollal kapcsolatban lásd G. Haensch idézett cikkében a terjedelmes bibliográfia adatait.

<sup>8</sup> Az én nyelvérzékeim szerint inkább: *játszik a tűzzel (ne játssz a tűzzel!)*. Próbáltam ellenőrizni, de érdekes módon sem az Értelmező kéziszótárunkban, sem pedig O. Nagy Gábor gyűjteményében nem találom.

<sup>9</sup> Én inkább azt mondanám: *a jelenlevők mindig kivételek*. Persze sajnos ez sem mindig igaz. A spanyolok ezt a mondást inkább akkor használják, ha dicsérnek, a magyarok pedig, ha szidnak valakit. Tehát, ha társaságban ahol felnőttek és gyermekek jelenlétében azt mondom: a mai gyerekek elég butácskák, rögtön hozzá is teszem: a jelenlevők, persze, mindig kivételek. Spanyolul viszont ugyancsak a társaságban a következő jelenetet kell elképzelnünk: kerek pereg kijelentem, hogy az én kislányom a legokosabb a világon. Persze megjegyezve: *Mejorando lo presente*. Hasonló jellegű, a szótárban nehezen visszaadható használatbeli eltérés számos közös eredetű frazeológizmus esetében létezik. Magyarul például inkább azt mondjuk: *mással kapartatja ki a gesztenyét*, spanyolul viszont *sacarle a alguien las castañas del fuego*. Dorogmannál: **sacar las castañas del fuego** (a) kikaparja a gesztenyét (a tűzből) (valakinek). Magyarul mondhatjuk, hogy *a maga* vagy *a más malmára* vagy *vkinek a malmára hajtja a vizet*, spanyolul viszont csak *llevar uno el agua a su molino* létezik (bár a vizsgált szótárban sehol sem találom).



## Függelék

- abrigo de pieles
- + abrir una cuenta corriente
- álbum de fotos / fotograffias
- álbum de sellos
- + anestesia general
- anillo de oro
- antología / colección de cuentos
- aspirina con vitamina C
- barras (paralelas) asimétricas
- bebida sin alcohol
- cadena de oro
- + caldo de pollo
- + cálculo/s biliar/es
- calle de dirección única
- + cama de matrimonio
- + cámara fotográfica
- + campeón, -ona mundial
- + campeón nacional
- + campeón, -ona olímpico, -a
- campeonato de Europa
- + campeonato mundial
- + capitán del equipo
- + carta certificada
- + carta con valor declarado
- carta de platos
- carta vinos
- categoría abierta
- + central de correos
- centro veterinario
- cepillo de / para los zapatos
- cerveza de barril
- cerveza de lata
- + cigarrillos con filtro
- cigarrillos negros
- cigarrillos rubios
- cigarrillos sin filtro
- + cine de estreno
- + cinta de llegada / meta
- círculo / línea de lanzamientos
- + club deportivo
- club nocturno
- coche de línea
- competición
- competición / prueba individual
- comprimidos contra el dolor de cabeza
- consumé a la taza
- control de seguridad
- copa de Europa
- copa de helado
- + crema de afeitar
- crema facial
- crema limpiadora
- cuadro de medallas
- + cuenta corriente
- cuenta de divisas
- + cura de adelgazar
- declaración de valor
- delantero en punta
- depósito de gasolina
- día del sello
- + director de cine
- distancia de frenado
- empleado del estado
- enfermedad mental
- entrega de medallas
- equilibrado de neumáticos
- escalope a la vienesa
- + escuela primaria
- escuela pública
- + escuela superior
- + espuma de afeitar
- examen de selectividad
- expendedor de sellos
- exposición fotográfica
- + física atómica / nuclear
- + fotografía de llegada
- + fruta en almíbar
- fumar cigarillos
- gasolina para el encendedor
- grado Celsius
- + guarda florestal
- + habitación individual
- helado de chocolate
- + hermana mayor
- + hermana menor
- + hermano mayor
- + hermano menor
- + hospital / clínica de urgencia
- hospital psiquiátrico
- intoxicación alimenticia
- inyección anestésica
- ir a la escuela
- ir a la universidad
- + jabón de afeitar
- jabón líquido
- + juez de meta / de llegada
- jugador entrante
- laboratorio fotográfico
- lámpara de mesa
- leche fresca
- librería de viejo
- + libros / librería de ocasión
- + licencia de / para armas
- línea de fondo
- línea nocturna
- + lista de precios
- localidades de (a) pie
- loción para antes del afeitado
- loción para después del afeitado
- luz de „pare”
- + mapa de carreteras
- + maquinilla de afeitar
- + matasellos de primer día de circulación
- medalla conmemorativa
- + medalla de bronce
- + medalla de plata
- + media pensión
- + medio tiempo
- mercado de divisas
- motor diesel
- nombre materno; nombre de la madre
- nombre paterno; nombre del padre
- número de identificación personal
- número de identificación fiscal
- objetos de regalo
- + partido amistoso
- pasaporte colectivo
- pasaporte diplomático
- pase de película
- paso subterráneo / inferior
- pastel de fruta
- pastel de nueces
- pastel helado
- pastilla de freno
- patinaje de velocidad
- peinar al / de lado
- peinar hacia adelante
- + peinar hacia atrás
- película cómica / de risa
- película en blanco y negro
- película para diapositivas
- picadora eléctrica
- píldoras anticonceptivas
- pista cubierta
- + plato fuerte
- (enviar) por correo aéreo / certificado
- + precio único
- primer tiempo
- primeros auxilios
- protector dental / bucal
- proyector de diapositivas
- puesto de primeros auxilios
- + puesto de socorro
- punto de penal
- puré de patatas
- queso Emental
- recarga de la batería
- recogida / reparto de equipajes
- récord de Europa
- récord nacional
- récord olímpico
- récord / plusmarca mundial / del mundo
- recta final
- reloj de oro
- + reloj de pared
- reserva de mesas
- + reserva de asiento
- + (un) rollo de película
- rozar el listón
- sala de calentamiento
- + saque de banda
- sémola de trigo
- sesión continua
- sesión de madrugada
- sintonía automática
- sufrir de alguna enfermedad
- sufrir / tener un accidente
- taller de montaje de accesorios de automóviles
- tarifa nocturna
- + tarjeta de embarque
- + temperatura media
- ticket de compra
- tijeras contapieles
- tipo de cambio
- + tirara / lanzar / arrojar la toalla
- tirar una moneda al aire
- tiro al / de pichón
- tocino ahumado
- + trastorno mental
- tratamiento anticorrosivo [del bastidor]
- versión original (V. O.)
- vestido de tarde
- vestidos para muñecas
- viento en contra
- visado colectivo
- + visado de tránsito
- visado para una estancia
- vitamina C
- vuelo nacional
- zapatillas de ballet
- zapatos de caballero / señor
- zapatos de cuero
- zapatos para bebés
- + zumo de limón

J.-P. de Beaumarchais — D. Couty (szerk.):  
Anthologie des littératures de langue française. I-II.  
Paris, Bordas 1988. 1623. l.

A két szerző harmadik társukkal egyetemben — A. Rey, a híres Le Robert lexikonok és szótárak szerkesztőjével — néhány éve már jelentkezett a francia nyelvű irodalmaknak szentelt monumentális művekkel, először a három, majd az átdolgozott és kibővített négy kötetets *Dictionnaire des littératures de langue française*-zel. Ez a tény már önmagában nyújthat valamilyen megnyugtató biztosítékot a téma iránt érdeklődők számára.

Mi volt a célja a szerző-párosnak, amikor mintegy kiegészítésül-illusztrálásként a fentebb említett könyvekhez, most — francia nyelvű kiadói gyakorlatban nem először és vélhetőleg nem is utoljára — ilyen ellegű antológiát bocsát közre? Az Előszóban indokolják céljaikat, szándékaikat:

„Két kötetben szignifikáns válogatást nyújtani a francia és a frankofón irodalmak reprezentáns műveiből vett szövegekből, a Középkortól napjainkig [...]”

Arra is választ kapunk az Előszóban, milyen szempontok vezették őket a mindig is nehéz, veszélyes, már-már kalandos válogatásban. Nem tagadják, hogy olyan részleteket is újból közreadnak, amelyeket „[...] a hagyomány igazolt [...]”; ugyanakkor a legtöbb idézet „[...] a mai olvasó számára roppant változatos művek és mellőzött, elfeledett, esetenként föllelhetetlen szerzők összegzését adja [...]” Őszintén bevallott intenciója a mű összeállítóinak, hogy örömet szerezzenek mindenek előtt az olvasónak. Fontosnak tartjuk kiemelni azon szándékukat, miszerint mindenkiben szeretnék az (eredeti) szöveg iránti megismerési kedvet feléleszteni: senki ne elégedjen meg azzal, hogy — mégoly érdekes — szemelvényeket habzsol, de nem látja át az adott mű vagy szerző munkásságának egészét. A két szerkesztő munkáját a feltüntetett névsor szerint huszonkilenc szakértő segítette-támogatta, akik nevével már az említett *Dictionnaire*-ben is találkozhattunk. Közöttünk a frankofónia olyan „új generációs” szerzőit is fellelhetjük, mint Ch. Bonn, L. Mailhot, G. Clavreuil stb.

A szócikkek a lehető legegyszerűbben épülnek fel. ABC-rendben követik egymást (ez sok kifogást, ellenkezést, hiú és értelmetlen vitát kiküszöbölhet!), az adott szócikken belül a szóban forgó szerző művei viszont már időrendiségükben jelennek meg az idézeteket bevezető rövid ismertetésekben. Rövid kommentárok, valamint az idézetben található nehezebben érthető terminusok rövid magyarázata egészíti ki a szövegeket.

A második kötet végén egy Index található, amelyben több mint 900, az Antológiában szereplő mű címe van feltüntetve, csakúgy, mint a 20. századi szerzők idézett műveinek copyright-jai (nem tudni, a többi, nem 20. századi szerző copyright-jai miért nincsenek megadva: természetesen ez csak egy apró formai kifogás, de feltűnik az avatott olvasónak). Az ófrancia szövegidézetek modern francianyelvű fordításai is meg vannak adva.

Anélkül, hogy felsorolnánk az összes szerzőt, akiktől szemelvényeket tanulmányozhatunk, elégedjünk meg néhány, találomra kiragadott névvel-címszóval. Így a

franciaországi francia nyelvű szerzők közül láthatjuk Allais, Adam de la Halle, Chénier, Dumas, La Bruyère, Pathelin, Montesquieu, Marivaux, Rousseau, Verne, Zola stb. nevét, vagy ilyen tárgyszókat, mint az Encyclopédie, Fabliaux stb. A Franciaországon kívüli írók-költők között olyanok bukkannak elő, mint Alexis, Beckett, Boudjedra, Béli, Césaire, Dib, Farès, Ionesco (Beckett a szélsőséges esetek, már ami a besorolást illeti!), Ramuz, Senghor, Simenon stb. [...] Lehetne, persze, hosszasan vitázni: mindenki, aki arra érdemes, belekerült-e a válogatásba? Ez azonban haszontalan és főleg értelmetlen szócséplésnek bizonyulna, hiszen ahány szerkesztő, sőt ahány olvasó, annyi válogatási lehetőség adódna. A neves francia irodalomtörténész és -kritikus, P. de Boissdeffre szavai jutnak ilyenkor a sorok írójának eszébe, amikor a 60-as években kiadott francia irodalomtörténeti és kritikai munkáit, antológiáit forgattuk lázasan: elkeseredetten-tehetetlenül, de némi humorral panaszkolta: a vízözönt látta közeledni, amikor megjelentek összefoglaló munkái, s a szerzők, vérmérsékletüknek megfelelően reagáltak arra, kik mellett szerepelt a neviük, egyáltalán kik kerültek be az élő irodalom alakjai közül könyveibe. Nos, ennek az antológiának megvan az az előnye, hogy — sok szerzője már nem tudna reklamálni (talán nem is reklamálna!). Elégedjünk meg azzal a bevallott szerkesztői szándékkal, hogy örömet akartak szerezni olvasóiknak válogatásukkal.

Ez az öröm esetleg lehetne még teljesebb, ha a szerzők színes képanyaggal kísérték volna a szövegeket, amint azt a Dictionnaire-jeikben megtették.

Kun Tibor



## CONTENTS

### Studies

István D. Rácz: Dramatic Monologue and Related Forms in English Literature after 1945	111
Anna Szabó: Spatial Relations and Endings in the Novels of George Sand	119
István Hetesi: Hamlet and Turgenev	128
Mária Kurdi: Problems of Collective and Individual Identity in Three Recent Irish Plays	136

### Articles

Erzsébet Schiller: The Reception of János Arany in Russia	149
Konstanze Fliedl: Visionary Journey (on the basis of Christoph Ransmayr's novel, <i>The Last World</i> )	158
Ludmilla Hankó B.: Czech Imaginative Literature in Serial Samizdat Publications in the 1970s and '80s	163
Katalin L. Dömény: Mirrors of the Strange Personality of Heinrich von Kleist	173

### Reviews

Anita Guerreau-Jalabert: Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens en vers (XIIe– XIIIe siècles) (Krisztina Horváth)	179
Vladimir Nabokov: Rasskazi, Priglasenie na kazni... (László Sturm)	182
Wolfgang Kraus: Kultúra és hatalom. A vágyak átváltozása (Gábor Kerekes)	185
Marina Yaguello: En écoutant parler la langue (Ildikó Farkas)	187
Dorogman György: Spanyol-magyar kézisztár (Károly Morvay)	189
J.-P. de Beaumarchais — D. Couty (szerk.): Anthologie des littératures de langue française (Tibor Kun)	194

## SOMMAIRE

### Études

István D. Rácz: Le monologue dramatique et ses formes voisines dans la littérature anglaise d'après 1945	111
Anna Szabó: Relations spatiales et fins de romans chez George Sand	119
István Hetesi: Hamlet et Tourguéniev	128
Mária Kurdi: Les problèmes de l'identité collective et individuelle dans trois pièces irlandaises d'aujourd'hui	136

### Communications

Erzsébet Schiller: La réception de János Arany en Russie	149
Konstanze Fliedl: Voyage prophétique (D'après le roman „le Dernier Monde” de Christoph Ransmayr)	158
Ludmilla Hankó B.: La littérature tchèque en série de samizdat dans les années 1970 et 1980	163
Katalin L. Dömény: Les miroirs de la personnalité étrange de Heinrich von Kleist	173

### Revue

Anita Guerreau-Jalabert: Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens en vers (XIIe– XIIIe siècles) (Krisztina Horváth)	179
Vladimir Nabokov: Rasskazy, Priglasenie na kazni... (László Sturm)	182
Wolfgang Kraus: Kultúra és hatalom. A vágyak átváltozása (Gábor Kerekes)	185
Marina Yaguello: En écoutant parler la langue (Ildikó Farkas)	187
Dorogman György: Spanyol-magyar kézisztár (Károly Morvay)	189
J.-P. de Beaumarchais — D. Couty (éd.): Anthologie des littératures de langue française (Tibor Kun)	194

## СОДЕРЖАНИЕ

### С т а т ь и

Иштван Д. Рац: Драматический монолог и родственные ему жанры в английской литературе периода после 1945 г. . . . .	111
Анна Сабо: Пространство и романские финалы в произведениях Жорж Санд . . . . .	119
Иштван Хетени: Гамлет и Тургенев . . . . .	128
Мария Курди: Вопросы общинного и индивидуального чувства принадлежности в трех современных ирландских драмах . . . . .	136

### С о о б щ е н и я

Эржебет Шиллер: Восприятие Яноша Арань в России . . . . .	149
Констанце Флиед: Путешествие провидца. По мотивам романа Кристофа Рансмайр Последний из миров . . . . .	158
Б. Людмила Ханко: Чешские серии книг по литературе в самиздате 70 и 80 годов . . . . .	163
Каталин Л. Дёмёнь: Зеркальные отражения страшной личности Гейнриха фон Клейст . . . . .	173

### Р е ц е н з и и

Anita Guerreau-Jalabert: Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens en vers (XIIe–XIIIe siècles) (Кристина Горват) . . . . .	179
Владимир Набоков: Рассказы. Приглашение на казнь (Лászló Штурм) . . . . .	182
Wolfgang Kraus: Kultúra és hatalom. A vágyak átváltozása (Габор Керекеш) . . . . .	185
Marina Yaguello: En écoutant parler la langue (Илдико Фаркан) . . . . .	187
Dorogman György: Spanyol-magyar kézikönyvtár (Карой Морван) . . . . .	189
J. P. de Beaumarchais — D. Couty (редакторы): Anthologie des littératures de langue française (Тибор Кун) . . . . .	194

## INHALT

### S t u d i e n

István D. Rácz: Der dramatische Monolog und seine verwandten Gattungen in der englischen Literatur nach 1945 . . . . .	111
Anna Szabó: Räume und Romanschluß bei George Sand . . . . .	119
István Hetesi: Hamlet und Turgenev . . . . .	128
Mária Kurdi: Fragen der gemeinschaftlichen und der individuellen Identität in drei irischnen Gegenwartsdramen . . . . .	136

### M it t e i l u n g e n

Erzsébet Schiller: Die Rezeption von János Arany in Rußland . . . . .	149
Konstanze Fliedl: Sehreise. Zu Christoph Ransmayrs Roman „Die letzte Welt“ . . . . .	158
Ludmilla B. Hankó: Die tschechischen belletristischen Samisdat-Buchreihen in den siebziger und achtziger Jahren . . . . .	163
Katalin L. Dömény: Die Spiegel der sonderbaren Persönlichkeit Heinrich von Kleists . . . . .	173

### R e z e n s i o n e n

Anita Guerreau-Jalabert: Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens en vers (XIIe–XIIIe siècles) (Krisztina Horváth) . . . . .	179
Wladimir Nabokow: Rasskazy, Priglaschenije na kasny... (László Sturm) . . . . .	182
Wolfgang Kraus: Kultúra és hatalom. A vágyak átváltozása (Gábor Kerekes) . . . . .	185
Marina Yaguello: En écoutant parler la langue (Ildikó Farkas) . . . . .	187
Dorogman György: Spanyol-magyar kézikönyvtár (Károly Morvay) . . . . .	189
J.-P. de Beaumarchais — D. Couty (szerk.): Anthologie des littératures de langue française (Tibor Kun) . . . . .	194

A kiadásért felel: Kőszeghy Péter  
a Balassi Kiadó igazgatója  
Nyomta a Jahn Ferenc Dél-pesti Kórház nyomdája  
Felelős vezető: Zöldi Gyula  
Megjelent: 7,7 (A/5) ív terjedelemben  
HU ISSN 0015-1785

Ára: 60 Ft

Éves előfizetési ára egy évre: 220 Ft

## TARTALOM

### Tanulmányok

D. Rácz István: A drámai monológ és rokon műfajai az 1945 utáni angol irodalomban . . . . .	111
Szabó Anna: Térviszonyok és regénybefejezés George Sandnál . . . . .	119
Hetesi István: Hamlet és Turgenyev . . . . .	128
Kurdi Mária: A közösségi és egyéni azonosság kérdései három mai ír drámában . . . . .	136

### Közelmények

Schiller Erzsébet: Arany János fogadtatása Oroszországban . . . . .	149
Konstanze Fliedl: Látnoki utazás. Christoph Ransmayr „Az utolsó világ” című regénye nyomán . . .	158
Hankó B. Ludmilla: A cseh szamizdatos szépirodalmi könyvsorozatok a 70-es és a 80-as években . .	163
L. Dömény Katalin: Heinrich von Kleist különös személyiségének tükrői . . . . .	173

### Szemle

Anita Guerreau-Jalabert: Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens en vers (XIIe–XIIIe siècles) (Horváth Krisztina) . . . . .	179
Vlagyimir Nabokov: Raszkazi, Priglasenijje na kazny... (Sturm László) . . . . .	182
Wolfgang Kraus: Kultúra és hatalom. A vágyak átváltozása (Kerekes Gábor) . . . . .	185
Marina Yaguello: En écoutant parler la langue (Farkas Ildikó) . . . . .	187
Dorogman György: Spanyol-magyar kézisztár (Morvay Károly) . . . . .	189
J.-P. de Beaumarchais — D. Couty (szerk.): Anthologie des littératures de langue française (Kun Tibor) . . . . .	194



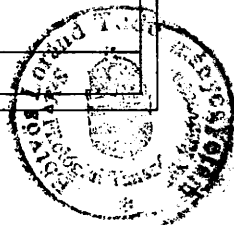
# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA  
ÉS A  
MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

BALASSI KIADÓ, BUDAPEST

1993

XXXIX. ÉVF. 3-4. SZÁM

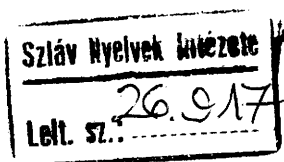


# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA  
ÉS A  
MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

Szerkesztőbizottság:

ABÁDI NAGY ZOLTÁN, DOMOKOS PÉTER, MASÁT ANDRÁS, PÁL JÓZSEF, SARBU  
ALADÁR, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE, D. ZÖLDHELYI ZSUZSA



Főszerkesztő:

SZABICS IMRE

Szerkesztő:

KEREKES GÁBOR

Technikai munkatárs:

MIKLÓ JUDIT

E szám munkatársai: Bán Ervin egyetemi nyelvtanár (BME), Bodnár György intézeti igazgató (MTA Irodalomtudományi Intézete), Dévényi Levente egyetemi tanársegéd (ELTE), Ferenczi László tudományos főmunkatárs (MTA Irodalomtudományi Intézet), Gergye László tudományos munkatárs (ELTE), Gorilovics Tivadar egyetemi docens (KLTE), Karafiáth Judit igazgató (CIEF), André Karátson egyetemi tanár (Université de Lille), Kiss Tamás Zoltán tudományos munkatárs (OSzK), Kurdi Mária egyetemi adjunktus (JPTE), Lieber László egyetemi adjunktus (KLTE), Nagy Péter egyetemi tanár (ELTE), Rózsa Mária tudományos munkatárs (OSzK), Süpek Ottó egyetemi tanár (ELTE), Szabics Imre egyetemi docens (ELTE), Szabó G. Zoltán tudományos munkatárs (MTA Irodalomtudományi Intézet), Szávai János egyetemi tanár (ELTE), nagykövet.

Szerkesztőség:

1145 Budapest, Amerikai út 96. ELTE Francia Tanszék  
Filológiai Közlöny

A Filológiai Közlöny évente négy füzetben, kb. 28 nyomtatott íven jelenik meg.

## Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII., Lehel út 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Postabank Rt. 219-98636, 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó *Stúdium* Könyvesbolt Budapest, V., Váci utca 22., a *Magiszter* Könyvesbolt Budapest, V., Városház u. 1. sz. alatti könyvesboltjában és a Balassi Kiadó Könyvesboltjában, Budapest, II, Margit u. 1.

Előfizetési díj egy évre: 156,- Ft, egy szám ára: 39,- Ft  
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat  
H-1389 Budapest, Pf. 149.

## Motívumszerkezeti összefüggések Thomas Mann *Halál Velencében* című novellájában

GERGYE LÁSZLÓ

Lehetséges-e még új megközelítési mód egy olyan közismert mű esetében, mint Thomas Mann *Halál Velencében* című novellája? Alighanem jogosult ez a kérdésfeltevés. A Thomas Mann-szakirodalom napjainkban már szinte áttekinthetetlen mennyiségűvé duzzadt, s ebből igen jelentős hányadot tesznek ki a velencei novellára vonatkozó írások. Mindennek ellenére a mű bonyolult felépítésű motívumszerkezetének még mindig vannak feltáratlan szintjei. E szintek minél mélyebb feltárása több szempontból is fontosnak tűnik. Egyfelől nyilvánvalóan sok támpontot nyújt Thomas Mann írástechnikájának megértéséhez, másfelől általános érvényű válaszokat is ad egy valamennyiünket foglalkoztató kérdésre: hogyan működik, hogyan fejt ki hatást a befogadóban a művészi értelemben vett szép.

A novella 1911-ben született meg, Thomas Mann későbbi vallomásai alapján feltételezhető, hogy az elbeszélte történet az író személyes élményein alapul.<sup>1</sup> A velencei élmény művészi konkretizálódásának természetesen további fontos összetevői is voltak. Az öreg Goethe kalandja Ulrike von Lewetsovval — amelyet az irodalomtörténet marienbadi közjáték néven ismer —, Gustav Mahler halálhíre, akit az író személyesen is jól ismert, s akitől főhőse külső arcvonásait kölcsönözte, valamint Thomas Mann erős érzelmi-gondolati kötődése Wagner zenéjéhez egyforma erősséggel befolyásolta a novella nyersanyagának szerveződését.<sup>2</sup>

### *A velencei novella gondolati előképe: A ruhásszekrény*

Nem nagyon figyelt még fel a szakirodalom arra, hogy a *Halál Velencében* gondolati magva csírájában már Thomas Mann egy korábbi novellájában, *A ruhásszekrényben* (*Der Kleiderschrank*, 1899) is igen plasztikus formában jelentkezik. Henry C. Hatfield ugyan utal a két mű közötti párhuzamokra, de a rokonító gondolati-szerkezeti mozzanatok részletes feltárásával ő is adós marad.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Harry Matter: Die Erzählungen. — In: Das erzählerische Werk Thomas Manns. Berlin und Weimar. 1976. 501–502. l.

<sup>2</sup> Herbert Lehnert: Thomas Mann — Fiktion — Mythos — Religion. Stuttgart — Berlin — Köln — Mainz, 1965. 104. l.

<sup>3</sup> Henry C. Hatfield: Charon and Der Kleiderschrank. Modern Language Notes, 1950. 100–102. l.



Gustav Aschenbach, akárcsak *A ruhásszekrény* főhőse, Albrecht van der Qualen, a biztosan közelgő halál árnyékában találja magát szemben a tökéletes emberi szépség perszonifikációjával. Ennek megjelenési formái között mindössze árnyalatnyi a különbség a két novellában: van der Qualen egy gyönyörű nővel, Aschenbach pedig egy átlagon felüli szépségű fiúval találkozik. Az a tény, hogy Aschenbach művész, van der Qualen pedig nem, már önmagában véve is jelzi, hogy ez a probléma nem csak az alkotó művész problémája lehet. A szépséghez való egészséges viszony kialakítása — különösen akkor, ha hordozója emberi közeg — a legnehezebb próbatételek egyike, amellyel az embernek élete folyamán szembesülnie kell. Az állásfoglalás szükségszerűsége már a hétköznapi ember számára is buktatókat rejt magában, a művésznek azonban ezekkel a nehézségekkel még egy magasabb, elvi síkon is meg kell birkóznia.

Több olyan szereplőt említhetnénk Thomas Mann korai műveiből, akik ugyan nem művészek, de törekény, arisztokratikus lelki alkatukat a szép felé vágyódás, a mély esztétikai fogékonyság jellemzi. Ilyen például Giovanni a *Fiorenza* című drámában, vagy *A ruhásszekrény* említett hőse, Albrecht van der Qualen. Giovanni — Pieróval szemben — képes a szép befogadására, a szellemi élvezetekre, de teljes enerváltsága bármilyen cselekedet végrehajtására alkalmatlanná teszi, míg van der Qualen nem képes olyan magatartásforma kialakítására, amely csorbítatlanul hagyná az esztétikai tárgy integritását. *A ruhásszekrény*ben, ahol a magányos utazó esténként találkozik a szekrényből meztelenül kilépő gyönyörű nővel, a probléma már igen árnyaltan jelentkezik. Van der Qualen fizikai közeledését a lány (aki bizonyos értelemben akár a velencei novella Tadziója is lehetne) nem utasítja vissza, de utána hosszabb-rövidebb időre eltűnik, s nem mesél a férfinak. Kétségtelen, hogy itt a szexuális közeledés az esztétikai tárgyban valamiféle értékcsökkenéshez vezet, akárcsak a velencei novellában, ahol Aschenbach homoerotikus vágyainak elhatalmasodásával párhuzamosan mindjobban eltorzul a művész és a szépség kezdetben harmonikus viszonya.

Nemcsak a két novella alapkérdése hasonló: a párhuzam szerkezeti, technikai mozzanatokra is kiterjed. *A Halál Velencében* struktúrájának külső alaprajza tulajdonképpen már *A ruhásszekrény* alapján is felvázolható, csak ezek a szerkezeti megoldások a velencei novellában jóval kidolgozottabb formát öltenek. A belső gondolati mozgás szervező ereje mindkét esetben a felszínen gyűrűző cselekmény erős redukciójához vezet, amely az egyes történeteket gyakran szimbolikus síkba billenti át. A téma kibontásának művészi alapelve ezért itt is, ott is a koncentráció. Van der Qualen és Aschenbach egyaránt annyira kiemelt, sokoldalú figura, hogy a többi szereplő csak a főhős cselekedeteinek jelentésterében értelmezhető. Az egyetlen alakra épített kompozíció elve a fiatal Thomas Mann művészetében tudatos eljárásnak látszik. Hasonló modell alapján épül fel az *Út a temetőhöz* (*Der Weg zum Friedhof*, 1901), a *Glaudius Dei* (1902) vagy a *Mindernickel Tobias* (1897). Ezekben az elbeszélésekben Lobegott Piepsam vagy Hieronymus éppúgy elvont princípiumokkal szemben szenved vereséget, mint Aschenbach vagy van der Qualen. Ez az ábrázolásmód szükségszerűen a megjelenített tárgyas réteg fokozatos elvékonyodásához, a valóságselemek közötti kapcsolatok álomszerű fellazulásához vezet. Ezért nem meglepő, hogy a halálos betegen utazó van der Qualen számára jelentéktelenné válnak a külvilág reális összefüggései. Mindenből csak körvonalakat érzékel, a környező valóság objektív térszerkezete eltorzul, álomszerűen szubjektív tudati képpé töredezik.

Van der Qualen tudatában az állomáson álló mozdony például fokozatosan prüszkölő, patáját emelgető ló valószerítlenül vibráló formáiba folyik át. Aztán ismét módosul tudatmozgásának iránya: a csomagjaival tehetetlenül küszködő nő mozdulatai a férfiban egy hátára esett cserebogár képzetét keltik. A valóságból kihullott utazó számára minden külsővé, fajsúlytalanná, énidegenné válik.

A *Halál Velencében* c. novellában kiteljesedő színszimbolika már A *ruhásszekrény*-ben is előtérbe kerül. Van der Qualen archbőre „sárgás” volt, izzó fekete szemei „semmi jóra nem vallottak”.<sup>4</sup> A ház, ahol a férfi szobát bérel, „sárgára mázolt és piszkos”, amikor pedig városbeli sétájáról visszatér, a „tükörablakos ház feketén és némán”<sup>5</sup> mered rá. De ugyancsak halálhangulatot áraszt a szobát kiadó öreg hölgy lila szalagjával, aki nyakig zárt, fekete ruhájában, madárcáccával, homlokán mohaszerű kinövésével van der Qualent lidércre, Hoffmann valamelyik mesefigurájára emlékezteti.

A halál közelségében élő ember számára az idő objektív mozgásrendje is felbomlik. Van der Qualen nem tudja, milyen évszak van, nem hord naptárt, s nincs se dolga, se célja. Számára az életben már csak a közeli halál biztos tudata jelent szilárd viszonyítási alapot; így a relativizálódott térnek sincs különösebb jelentősége. Gyakorlatilag teljesen mindegy, hogy Firenzében vagy egy ismeretlen német városban száll le a vonatról, a halál elkerülhetetlenségén ez már semmit sem változtat.

A Velencébe tartó Aschenbach tér- és időérzéke is egyre inkább eltompul. Külön hangsúlyt kap itt az író tenger iránti vonzalma, amely később öntudatlan halálvágyának jelévé válik. Aschenbach kezében könyvet tartva pihent a hajó fedélzetén, s „az órák múlása föl se tűnt neki... Körös-körül a sivatag tenger óriási korongja nyúlt el... Az üres, a tagolatlan térben időérzékiünk is elvész, és a mérhetetlenségben andalgunk.”<sup>6</sup>

A mindent nivelláló halál képlékennyé teszi van der Qualen tudatában az álom és valóság közötti szilárd választóvonalakat is. Ebből adódik, hogy a novellában egyetlen mozzanatként sincs olyan gravitációs ereje, amely a fabula realitásértékét biztosíthatná, a történeteket a kézzelfogható valóság szintjére húzhatná le. A *ruhásszekrény* egyik kulcsmondatát aktualizálva: lebegjen csak minden a levegőben...

A velencei novellában mindez még bonyolultabbá válik. Aschenbach lelki alkatanak kívülről erősnek tűnő, ám belsőre nagyon is törekeny szerkezete kezdettől fogva jó alapot nyújt az álmok, látomások kifejlődéséhez. Számuk, terjedelmük, lélektani kidolgozottságuk és jelentőségük Aschenbach valóságtól való eltávolodásának arányában fokozatosan nő. Egymással, a valósággal és a novella szimbólumaival alkotott kapcsolatrendszerük olyan összetett, hogy itt még csak a problémakör jelzésére vállalkozhatunk.

A halálraírt van der Qualen és Aschenbach feltűnő magányossága, életidegensége ugyancsak szinonim mozzanat. Ez talán arra is nyújt némi magyarázatot, hogy miért éppen ők találkoznak életük alkonyán a tökéletes szépséggel. A *Halál Velencében* egyik jellegzetes kitétele szerint a „magány termi az eredetiséget, a merészen, meghökkentően szépet, a költeményt. Ámde a magány termi a fonákot, az aránytalant, az abszurdot, a

<sup>4</sup> Thomas Mann: A ruhásszekrény. — In: Thomas Mann Elbeszélései. Bp., 1961. 150. l.

<sup>5</sup> Uo. 155. l.

<sup>6</sup> Thomas Mann: Halál Velencében. — In: Novellák. II. Bp., 1955.

tilalmast is.”<sup>7</sup> A magányosság szülte ellentmondásos magatartás nyomja rá a bélyegét Aschenbach és van der Qualen esztétikai válaszreakcióira is.

A velencei novellában Aschenbach sorsvonalára pregnáns szimbólumsorba ágyazódik, ahol fokozatosan erősödik az egymásba épülő jelképek jelentéskisugárzása. Ennek első nyomai már *A ruhásszekrény*-ben is kimutathatók. Amikor van der Qualen átmegy a város hídján, a zavarosan hömpölygő folyón egy hosszú, korhadt csónakot lát, amelynek farán egy férfi lapáttal evez. A korhadt csónakkal suhanó férfi az olvasó tudatában önkéntelenül is a mitológiai Charonnal asszociálódik, aki funkcióját tekintve a *Halál Velencében* gondolását előlegezi.

A *Halál Velencében* vérszegény cselekményét átszövő szimbólumsorok jelentőségét illetően általában egyetértenek a mű elemzői, de az egyes szimbólumok konkrét meghatározásával kapcsolatban már meglehetősen eltérőek a vélemények. Eberhard Hilscher monográfiájában kihagyja a halálszimbólumok sorából a pólai hajón felbukkanó vén kéjencet,<sup>8</sup> Lydia Baer a cirkuszigazgatóra emlékeztető hajótulajdonost,<sup>9</sup> míg Hans Eichner rövid áttekintésében egyiket sem említi.<sup>10</sup> Ezzel szemben Inge Diersen<sup>11</sup> és Benno von Wiese<sup>12</sup> a fenti figurákat — a többnyire általánosan elfogadott idegen vándorral, a gondolással és Tadzióval együtt — halálszimbólumként értelmezi, akárcsak a részletes motívumelemzést végző Eric Heller.<sup>13</sup> Talán érdemes még idézni Ferdinand Lion véleményét,<sup>14</sup> aki az Aschenbachkal kapcsolatba kerülő jelképes alakok közül a fodrászt is halált asszociáló figuraként említi.

Vitathatatlan, hogy a szimbólumsor egyes láncszemei között szoros jelentéskapcsolat áll fenn. Ezt az olvasó számára elsősorban a fiziognómiai párhuzamok állandó ismétlődése, a gondosan elmélyített színszimbólika, valamint az egyes figurák megnyilvánulásának rokonságát sejtető metakommunikatív jelei teszik nyilvánvalókká. A novella forgószínpadán egymást váltó különös figurák pontosan jelzik az Aschenbach lelkében zajló folyamat egyes stádiumait.

#### *A halálszimbólumok jelentésszerkezete*

Az itt következő idézetsor célja az, hogy kimutassa a novella halálszimbólumai, valamint az Aschenbach tudatára vonatkoztatható álom- és látomásszerű mozzanatok közötti szoros kapcsolatot. Az elbeszélés halált sugalmazó figuráinak felismeréséhez éppen az adhat fontos támpontokat, hogy ilyenkor Aschenbach tudatállapotában a belső egyensúlyvesztés tünetei észlelhetők. A találkozások rendszerint kábult, idegileg túlcsigázott lelkiállapotba hozzák, agyából furcsa logikájú képek pattannak ki.

<sup>7</sup> Uo. 26. l.

<sup>8</sup> Eberhard Hilscher: Thomas Mann élete és műve. Ford. Székely Béla. Bp., 1966.

<sup>9</sup> Lydia Baer: The Concept and Function of Death in the Works of Thomas Mann. Philadelphia, 1932.

<sup>10</sup> Hans Eichner: Thomas Mann. Einführung in sein Werk. Bern, 1961. 32–36. l.

<sup>11</sup> Inge Diersen: Untersuchungen zu Thomas Mann. Berlin, 1959. 86–124. l.

<sup>12</sup> Benno von Wiese: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen. I. Düsseldorf, 1963. 304–324. l.

<sup>13</sup> Eric Heller: Der ironische Deutsche. Thomas Mann. Frankfurt am Main, 1959. 102–125. l.

<sup>14</sup> Ferdinand Lion: Thomas Mann. Leben und Werk. Zürich, 1947. 42. l.

A novella első lapjain képzeletét a temetőnél álldogáló idegen vándor indítja el, aki

„középmagas, sovány, borotvált és feltűnően piszeorrú férfi volt, vöröshajú, ennek a típusnak tejszínű, szeplős arcboréval. Nyilván nem bajuvárfajta: legalább is *széles, egyeneskarimájú hánckalapja valami idegenszerű, messziről jött vonást adott neki*. Viszont mint errefelé szokás, vállracsatolós hátizsákot viselt hozzá, meg sárgás, talán lódenposztóbból varrt öves zekét, szürke felleghajtót *csípőre tett* bal karján, jobb kezében pedig *vashegyű botot*, amelyet ferdén a földnek feszített, hogy két lábát keresztbe téve nekidőlhessen. Ahogy fölszegett fővel, szúrósan fürkészve a messziségbe nézett, a laza sportingből soványan kimeredő nyakán keményen és csupaszon szökött elő az ádámcsutka és vörös pillákkal árnyalt, seszínű szemeit, eléggé furcsa ellentétben kurt, felcsapott orrával, két függőleges, energikus barázda választotta el ... ajkai, mintha nem volnának elég hosszúak, teljesen hátra húzódtak, úgyhogy hosszú, fehér fogai ínyig csupaszon vicsorítottak elő.”<sup>15</sup>

Az Aschenbach környezetében levő, mindinkább cseppfolyóssá váló tárgyak közből felgomolygó látomás a trópusi lápvidék buja, párával telített atmoszféráját idézi lelki szemei elé:

„látott, látott egy tájat, trópusi lápvidéket. nedves, buja rengeteget sűrű, párás égbolt alatt, szigetek, mocsarak és iszaphordó folyamágak őskori vadonát mérgeszöld páfrányosból, kővér, duzzadt és kalandos virágokat hajtó berkekből szőrös pálmatorzsokat látott fölmeredni, látott csodálatosan torz fákat, melyek gyökereiket a levegőn át bocsátották a talajba, poshadt, zöld árnyékokat tükröző vizekbe, ahol tálcányi, tejfehér, úszó virágok közt idegen fajú, behúzott nyakú, otromba csőrű madarak állongtak a fertőben és mozdulatlanul néztek féloldalt, látta a bambuszhozót csimbókos nádtörzsei közt kuporgó tigris szemévilágát és érezte, amint szívét megdobbantja az iszonyat és a rejtelmes gerjedelem.”<sup>16</sup>

A szimbólumsor első tagjaként szereplő idegen vándor egyúttal külső viszonyítási alapként is funkcionál a továbbiak szempontjából, leírása pedig azért ilyen részletes, mert figurája magában foglalja Tadzio kivételével az összes többi alak fiziognómiai, magatartásbeli, öltözködési sajátosságait. Az olvasó tudata először a cirkuszigazgatóra emlékeztető hajótulajdonos megjelenésekor villan vissza az idegen vándorra. A kecskeszakállas férfi „*félrekapott kalappal* ült a asztal mögött, *sárga, csontos ujjáival* összehajtogatotta a papírt, s megint írt.”<sup>17</sup> A félrekapott hánckalap világosan utal arra, hogy ismétlődő motívumról van szó. Az útjegyeket kiállító kecskeszakállas hajótulajdonos ténykedése mögött húzódó szimbolikus síkon máris fenyegető jelentéstartalom sejlik fel: a férfi szinte olyan benyomást kelt, mintha Aschenbach halálos ítéletét írta alá.

Röviddel ezután a Velencébe tartó hajó fedélzetén a vén kéjenc külseje és ruházata már együttesen idézi fel a temetői vándort és a cirkuszigazgatóra emlékeztető hajótulajdonost. Az ízléstelen öregember „*világossárga, túldívtos szabású nyári ruhát, piros nyakkendőt és merészen felhajtott panamakalapot viselt*”, fogsora pedig „*festett, teljesen sárga*” volt.<sup>18</sup> Aschenbach reakcióiból itt sem hiányoznak a félig öntudatlan, lá-

<sup>15</sup> Thomas Mann: Halál Velencében. 7. l. A novella szövegében a kiemelések mindenütt tőlem származnak.

<sup>16</sup> Uo. 8. l.

<sup>17</sup> Uo. 18. l.

tomásszerű mozzanatok. A két találkozás után „úgy tűnt fel neki, mintha nem folyna itt minden a megszokott módon, mintha a világnak *valami álomszerű idegensége*, furcsa elhajlása harapózna el körülötte. [...] Árnyszerű furcsa alakok, a pipes agg, a hajóbeli kecskeszakállas tétova mozgással, zavaros *álombeszéddel* keringtek a pihenő Aschenbach agyában”<sup>19</sup>, majd ismét kábult érzés fogta el, „mintha a világ könnyedén, de megátalatlanul hajlana valami *furcsa eltorzulásra*”<sup>20</sup>

A hajóból kiszálló Aschenbachot egy különös gondolás viszi át Velencébe, aki

„visszatetsző, sőt brutális arcú férfi volt, *matrózos kék ruhában, sárga övszalaggal*, otromba, *foszladozó karimájú szalmakalapban*, amelyet *merészen félrecsapva* viselt. Arcformája, szőke, kunkorodó bajsza a *kurtán fölcsapott orra alatt egyáltalán nem vallott olasz származásra*. [...] Néhányszor az erőlködéstől *visszahúzta az ajkát és kimutatta fehér fogazatát. Vörösös szemöldökét összeráncolva, elnézett vendége feje felett...*”<sup>21</sup>

A folytatás itt is világosan utal a főhős nappali tudatműködésének fellazulására: „Az a gondolat, hogy haramia markába jutott, *álomszerűen* suhant végig Aschenbach képzeletén — s elméjét nem volt képes elhárító tevékenységre serkenteni.”<sup>22</sup>

Ezt követően veszi kezdetét a Tadzioval való találkozások sorozata. Első alkalommal arról elmélkedik Aschenbach, hogy „milyen titokzatos frigre kell lépnie a törvényszerűségnek az eredetivel, hogy emberi szépség származhassék [...] és végül úgy találta, hogy gondolatai és kicszelései hasonlítanak holmi *álombeli*, látszatra szerencsés sugallatokhoz, amelyek kijózanodott elmével tökéletesen tarthatatlan ürességeknek bizonyulnak.”<sup>23</sup>

Menekülési kísérletét, elutazásának füstbe ment tervét „furcsa és hihetetlen, megszégyenítő és *álomszerűen* nevetséges kalandként értékeli”<sup>24</sup>, mint ahogy a novellavégi, képzeletbeli Phaidrosz-dialógus is „bőbiskoló agyának különös, *álomlogikájú*”<sup>25</sup> gondolataiból születik. Ha ehhez hozzávesszük még, hogy Aschenbach központi álmának gondolati gyűjtőpontjában is Tadzio áll, akkor leszögezhetjük, hogy a novellában előforduló halálszimbólumok közül neki van a legtöbb álomszerű motívumvonzata.

A szimbólumsor erős szerkezeti-gondolati kohéziója nyilvánul meg az utolsó előtti halálképzeteket keltő szereplő, az utcai énekes kupléjában is, aki szintén

„*nem volt velencei típus*, inkább a nápolyi bohócok fajtájából, félig selyemfű, félig komédiás. [...] Sportingének puha gallérja mögül, amelyet különben városias ruhájához viselt, *kimeredt sovány nyaka a feltűnően nagy, csupasz hatású ádámcsutkával*. Tömpeorrú, sápadt, bajusztalan arcából bajosan lehetett a korára következtetni, sűrű barázdákban szántotta föl azt a sok fintor és fajtalanóság, és mozgékony szájának vi-

<sup>18</sup> Uo. 19. l.

<sup>19</sup> Uo. 19–20. l.

<sup>20</sup> Uo. 21. l.

<sup>21</sup> Uo. 24. l.

<sup>22</sup> Uo. 24. l.

<sup>23</sup> Uo. 30. l.

<sup>24</sup> Uo. 41. l.

<sup>25</sup> Uo. 72. l.



gyorgásától furcsán ütött el a *kettős ránc*, amely dacosan, fennhéjázóan, szinte vadul húzódtott *vörösös szemöldökei között*.”<sup>26</sup>

Ugyanakkor a komédiást figyelő Aschenbachtól hat lépésre ott áll Tadzio, aki „*lábait keresztbe rakta, jobb kezét csípőre tette*”<sup>27</sup>, tehát pontosan olyan testtartást vesz fel, mint a novella legelején a furcsa benyomásokat keltő idegen vándor. A kuplé befejezése után a „kacaj, a hozzá felőzönlő kórházzzag és a szép fiú közelléte *álomvarázst* font köréje, amely széttéphetetlenül, lerázhatatlanul hálózta be agyát és érzékeit.”<sup>28</sup>

A novella utolsó halálszimbóluma a fodrász alakjában testesül meg. A szakirodalom általában nem tartja teljes értékű jelképnek, elsősorban valószínűleg azért, mert nincsenek olyan külső attribútumai, amelyek a többi figurával szoros jelentéskapcsolatba hoznák. Ezzel szemben fontos jelentéskiegészítő funkciója van, hasonló szerepet tölt be, mint a kecskeszakállas tulajdonos. Műhelyből ugyancsak „álomszerű bódulatban, boldogan, zavartan, ijedten távozott az író”<sup>29</sup>. A variációs sémák ismétlődése arra figyelmeztet, hogy a halálszimbólumok álomszerű motívumvonzatainak szemantikai jelentősége van.

A frissebb Thomas Mann szakirodalomban — Josef Hofmiller úttörő jelentőségű dolgozata óta<sup>30</sup> — alig akad olyan kutató, aki ne végzett volna el a novellán a fentiekhez hasonló motívumelemzést. Az ilyen jellegű vizsgálatok ugyan már önmagukban véve is sokat feltárnak a novella kompozíciójából, ám az egyes szimbolikus elemek konkrét szerepének meghatározása mélyebb értelmezési lehetőségeket is nyit.

A novellának tehát hét halálszimbóluma van, ezen belül azonban az egyes jelképek eltérő jelentésszerkezetet mutatnak. Ennek alapján a jelzett figurák két csoportba oszthatók. Az első csoportba tartozik az idegen vándor, a kecskeszakállas hajótulajdonos és a gondolás. Legfontosabb sajátosságuk az, hogy Aschenbach egyéniségével szemben a megmászíthatatlan sors képviselőiként lépnek fel. A művész belső felbomlásának egyes szakaszait, okait nem ábrázolják, csak a folyamat félelmetes végkifejletét sugalmazzák fátumszerű könyörtelenséggel. Ennek megfelelően az elbeszélés külső, cselekményszinten zajló eseményeit kapcsolják egymáshoz, tehát elsősorban azokat a mozzanatokat, amelyeknek Aschenbach elhatározásaiban, s főleg cselekedeteiben külső realizációjuk van. Mert az idegen vándor az, aki az öregedő férfiban olyan erős utazási vágyat ébreszt, hogy Aschenbachban a gondolat valóban tetté érlelődik, és elutazik, a kecskeszakállas hajótulajdonos az, aki sietve biztosítja, hogy pompásabb úticélt nem is választhatott volna, mint ahogy a lidérszerű gondolásnak is sikerül elaltatnia utasa veszélyérzetét: „Jó helyre viszem.”<sup>31</sup> A három alak közül kétségkívül az utazás gondolatát keltő idegen vándor és a megérkezés tényét rögzítő gondolás alakja kidolgozottabb, de nem elhanyagolható a hajótulajdonos szerepe sem, aki mintegy összekapcsolja az út kezdő és végpontját, s így összekötő láncszemként funkcionál a másik két szimbolikus figura

<sup>26</sup> Uo. 61. l.

<sup>27</sup> Uo. 60. l.

<sup>28</sup> Uo. 63. l.

<sup>29</sup> Uo. 71. l.

<sup>30</sup> Josef Hofmiller: Thomas Manns „Tod in Venedig”. — In: Merkur, IX. Jahrg., 1955. 505–520. l.

<sup>31</sup> Thomas Mann: Halál Velencében. 25. l.

között. A gondolás végül partra teszi Aschenbachot Velencében, aki fizetés nélkül távozik, hogy aztán kibontakozhassék a novella belső cselekménye, a főhős lelki felbomlásának ábrázolása.

A tárgyalt szimbólumcsoportra elsősorban az jellemző, hogy a mű más motívuimaival egyikük sem alkot erős jelentéskapcsolatot, elsősorban egymásra vonatkoztatva jelentik azt, amik. Ezért a másik három jelképhez sem annyira tartalmi, mint inkább fiziognómiai, magatartásbeli analógiák alapján kötődnek. Átvitt értelmük megfejtése is sokkal kézenfekvőbb, mint a kéjenc, az utcai énekes, a fodrász vagy Tadzio esetében, ahol azok funkciója csak később, vagy a novella más részleteinek ismeretében válik érthetővé. Ennek az lehet a legfőbb bizonyítéka, hogy az idegen vándorral vagy a gondolással kapcsolatban magának Aschenbachnak is a halállal kapcsolatos asszociációi vannak, amit objektíve még tovább fokoznak a találkozások tárgyi körülményei. (Az idegen vándort a temetőnél pillantja meg, a gondola fekete színe és formája koporsóra emlékezteti stb.). Ilyenformán Aschenbach a fertőzött város felett lebegő halál külsővé vált, objektív jeleit is előbb érzékeli, mint saját jelképes belső pusztulásának halált sugalló szubjektív mozzanatait. Velencébe utazásának első pillanatában például még annyira nem ismeri valódi önmagát, hogy azt hiszi, akaratereje bármilyen erő legyűréséhez elegendő. Az a sajátos látásmód, amely lappangó valódi személyiségjegyeitől kezdettől fogva nyújt hiteles információkat, a tér formáit, a tárgyakat, az embereket is valami különös, álomszerű burokba vonja. Az ábrázolásmód látomásszerűsége Aschenbach emberi tartásának elporladásával párhuzamosan rohamosan növekszik.

Míg az idegen vándor, a kecskeszakállas hajótulajdonos és a gondolás alakjában — az Aschenbach egyéni sorsára vonatkozatható elemek ellenére is — inkább a halálfogalom általánosítható, objektív tartalmai dominálnak, addig a vén kéjenc, az utcai énekes és a fodrász által alkotott szimbólumcsoportra Aschenbach jelképes (majd valóságos) megsemmisülésének mozgatórugói kerülnek előtérbe. A vén kéjenc, az utcai énekes és a fodrász szavaiból, mozdulataiból áramló halálhangulat elvont jelentései már valóban főleg csak Aschenbach egyéniségére korlátozódnak, s megvilágítják a belső összeomlás egyes konkrét szintjeit is. A közelgő halált ezek a figurák folyamat formájában vetítik előre. Ezért a fő hangsúly itt a halál okainak feltárására esik.

A pólai hajón a vén kéjenc megjelenése és részletes leírása talán már esetlegesnek, véletlenszerűnek tűnik, de a novella végén, amikor Aschenbach ugyancsak a kozmetika csalóka eszközeivel próbálja visszavarázsolni elmúlt fiatalságát, rögtön egyértelművé válik a motívumok ismétlődése. Aschenbach és az utcai énekes viszonyában már a személyiségtorzulás mélyebb szintjei is tükröződnek. Itt lepleződik le igazán a novella eleji aschenbach-i hitvallás alapvető hazugsága: cinkos „együthallgatása” az utcai énekessel a városban dúló kolerajárványról, szilárdnak tűnő értékrendjének eleven cáfolata.

Fontos közvetítő szerepet tölt be a szimbólumcsoport harmadik tagja, a fodrász. Ripacszkodásával egyfelől az utcai énekeshez kapcsolódik, hiszen a fodrász is tud a járványról, másfelől viszont a vén kéjenc alakját is újból felidézi, hiszen ő alakítja át Aschenbach külsejét hozzá hasonlóvá. Aschenbachnak „*piros nyakravalója volt, széleskarimájú szalmakalapja körül tarka pántlika futott*”.<sup>32</sup> Végsősoron azonban a két

<sup>32</sup> Uo. 71. l.

figurában külön-külön, illetve a fodrászban együtt jelentkező vonások itt sem önmagukat, hanem Aschenbachot jellemzik. Ezek a testtelenné absztrahálódott figurák villantják fel a legélesebben a főhős közelgő végzetének okait.

Könnnyen belátható, hogy Tadzio egyértelműen egyik csoportba sem sorolható be, noha mindkettővel alkot külső jelentéskapcsolatokat. Elsősorban ez teszi egyértelművé, hogy a szép lengyel fiú a novella központi szimbóluma. Tadzio — a fodrász és a cirkuszigazgató kivételével — valamennyi haláljelképből felszív egy-egy elemet. Időnként ugyanolyan testtartást vesz fel, mint az idegen vándor, két alkalommal is feltűnik rajta a gondolás kék matrózzubbonya és a vén kéjenc piros nyakkendője, az utcai énekessel pedig együtt jelenik meg. De ilyen árulkodó jel a fog-szimbolika ismétlődése is, ami a halált asszociáló figurák között fontos külsődleges összekötő elem. Tadzio fogairól Aschenbach megállapítja, hogy „nem a legkitűnőbbek: kissé recések és halványak az egészség zománca nélkül és sajátságos merev átlátszóságuk vérszegénységre vall. Nagyon vézna, beteges, gondolta Aschenbach. Aligha fog megöregedni.”<sup>33</sup> De utalhatnánk Tadzio lengyel származására is: az idegenszerűség a vándor, a gondolás és az utcai énekes bemutatásakor ugyancsak hangsúlyozottan előtérbe kerül. Tadzio azonban a sok analógia ellenére megőrzi önállóságát, mert figurája a többiekhez képest erős jelentéstöbbletet tartalmaz: Tadzio szép, míg a többiek kivétel nélkül visszataszító külsejűek. A szép fiú a novella alapproblematikáját, a halál és a szépség kapcsolatának kérdését veti fel. E belső összefüggésrendszer gondolati energiája a novella tárgyi szimbólumaira is kisugárzik. Ilyen például az elbeszélés gyakran ismétlődő tengerjelképe, amely Lydia Baer szerint szerves része Aschenbach folyamatos dezintegrációjának.<sup>34</sup>

Már a novella első lapjain Aschenbach szépérzékének mértéken felüli erősödéséről olvashatunk. Ugyanilyen gyorsan derül fény az író tenger iránti vonzalmára is. Triesztből elsősorban éppen azért utazik el, mert nem talál a tengerrel nyugalmas, meghitt viszonyt. Bár a tenger a velencei úton is többnyire komornak, ónszínűnek mutatkozik, tompa nyugalma jóleső érzéssel itatja át az utazó író lelkét. Később, Velencében, már explicit formában tárulnak fel e vonzalom okai: „Mély gyökerei voltak a tenger iránti szerelmének: nyugalomvágya a nehezen dolgozó művésznek, ki a jelenségek követelő sokrétűsége előtt az egyszerűnek, a rengetegnek keblén óhajt elrejtőzni; tiltott, feladatával merőben ellenkező és épp ezért kísértő vonzódása a *tagolatlanhoz*, az *anyagtalansághoz*, az *örökkévalóhoz*, a *Semmihez*”.<sup>35</sup> A fenti sorokban Aschenbach alig burkolt halálvágya jut kifejezésre, bár ennek maga a hős természetesen nincs tudatában. De ugyan mi más lehetne a tagolatlan, az anyagtalan, az örökkévaló, a Semmi, ha nem a halál? Tovább mélyíti a tenger-szimbolika jelentőségét, hogy az elterülő víztömeg a szép Tadzio látványának legalább ötször ad háttérkeretet.<sup>36</sup> A tenger és a szépség, valamint a szépség és a halál közötti fogalmi átfedések egyre határozottabban körvonalazódnak. Aschenbachnak így nemcsak a szépséghez fűződő viszonya válik mind torzabbá, hanem a tengerrel kapcsolatos attitűdjébe is egyre több diszharmonikus elem vegyül. A történet

<sup>33</sup> Uo. 36. l.

<sup>34</sup> Lydia Baer: I. m. 37. l.

<sup>35</sup> Thomas Mann: Halál Velencében. 33. l.

<sup>36</sup> Uo. 33., 35., 42., 44., 75. l.

vége felé, amikor kilép a fodrásztól, a férfinak úgy tűnik, mintha „lebegő rémek gonosz fajzata kergetőzne az úrben, tenger ádáz madárnépe, amely szétszórja, szétmarcangolja *halálra váró* eledelét és undoksággal szennyezi be.”<sup>37</sup> Aschenbach lidércnyomásos rémképzeteiben a tengeri madarak a tenger felől törnek életére. Az öregedő művész itt nemcsak közeli halálát sejtí meg, hanem ekkor tudatosan benne igazán széthullott személyiségének lealacsonyító volta is. A szépség — tenger — halál fogalmi háromszög különös erővel formálódik meg a novella zárójelenetében. A haldokló Aschenbach Tadzióra koncentrált gondolatai az örökkévaló, tagolatlan tenger hullámjátékával integrálódnak, s így a tenger jelentésmozzanatai — egybeolvadva a szép fiú látványával — ismét a halálszimbolika szférájába tolódnak át. Ezzel lezárul a novella e sajátos jelképsora, amely olyannyira pontos logikával épül fel, hogy Thomas Mann már a történet legelején is tesz egy finom utalást hőse és a halál eljegyzettségére. Nemcsak a halált asszociáló figurákon, hanem Aschenbachon is feltűnnek az idegenszerűség jelei, mégpedig a „költő édesanyja, cseh karmester lánya révén”.<sup>38</sup> A főhős és Tadzio közös szláv származásának jelentőségét aligha kell külön magyarázni, mint ahogy a főhős örökletes zenei affinitása és az utcai énekes szlástelen kupléja között sem véletlenül feszül ellentét. Aschenbach undorodva fordul el a közönséges produkciótól, noha ekkor már erkölcsileg ő maga is e kontár muzsikusz szintjére süllyed. Képtelensége a szépművészet egészséges appercepciójára aláássa művészetének alapjait, a valóságtól való elfordulása, morális érzékének eltompulása megkérdőjelezi munkásságának hitelét is. Hiába fejlődött ki lelkében már születésekor az átlagon felüli esztétikai érzék, hiszen Velencében éppen a szépség az, amelyet nem tud művészeté számára hasznosítható módon feldolgozni, s így a befogadás folyamatában szükségszerűen holtpontra jut.

Aschenbach és Tadzio viszonyában a szépségre adható reakciók lehetséges változatai igen összetett módon jelentkeznek. Aschenbachban kétségkívül együttesen mutatkoznak meg azok a vonások, amelyek más novellák hasonló problémával küszködő hőseiben külön-külön figyelhetők meg. Jellemében a hieronymusi aszkézis szikár önfegyelme (*Glaudius Dei*) éppúgy érzékelhető, mint Tonio Kröger állandó sóvárgása a hétköznapi emberi kapcsolatok után. Nála is bekövetkezik a hosszú ideig elfojtott emberi érzések hirtelen exploziója (*Friedemann úr, a törpe*), vonzalmába narcisztikus elemek is vegyülnek (*Wälsung vér*), amikor pedig a szépséghez való viszonya a nyers aktivitás vágyába csap át, konfliktushelyzete van der Qualen alakját idézi fel.

Aschenbach Tadzio alakjában eleinte olyan szépséget lát visszatükrözödni, amelynek igazi érzékelésére éppen csak ő lehet képes, hiszen ars poeticáját fejezi ki: „a forma legtisztább tökélye” egyesül benne „páratlanul egyéni bájjal”.<sup>39</sup> Ennek lényegét egy másik helyen bővebben is kifejti:

„Ámde a szigorú és tiszta akarat, mely titkon működve hozta napvilágra ezt az isteni remeket — nem volt-e neki, a művésznak benső ismerőse? Nem dolgozott-e benne is, ha higgadt szenvedéllyel telítve, a nyelv márványtömbjéből kiszabadította a karesű

<sup>37</sup> Uo. 71. l.

<sup>38</sup> Uo. 11. l.

<sup>39</sup> Uo. 27. l.

formát, amelyet lelke mélyén látott és amelyet az emberi lélek szépségének szobrává és tükörképévé alakított?”<sup>40</sup>

A szép aschenbach-i appercepciójának ezt a fázisát kifejezetten platóni gondolatok kísérik. Aschenbach úgy érzi, hogy a

„Szépet magát fogta meg, a Forma isteni gondolatát, az egy és tiszta tökélyt, amely a lélekben él és amelynek imádandó emberi képe és hasonmása szende könnyedségben emelkedett itt előtte.”<sup>41</sup> Képzeltbeli Phaidrosz-dialógusában pedig kimondja, hogy a „látható dolgok közül egyedül a Szépség szeretetreméltó, a szépség [...] az Eszme egyetlen olyan formája, melyet érzékeinkkel befogadhatunk, elviselhetünk”.<sup>42</sup>

A fenti elméleti konzekvenciák levonása után Aschenbach kísérletet tesz arra, hogy a Tadzio-élményből művészetét tápláló friss impulzusokat nyerjen, s megpróbálja a „szépséget a szellem birodalmába vinni”.<sup>43</sup> A szépséggel való felszárnyalás rövid, meredek ívét azonban szükségszerűen hanyatlásnak kell követnie, a harmonikus viszony csak tisztavirág életű lehet. Tadzio ugyanis nemcsak esztétikai absztrakció, hanem hús-vér ember is, Aschenbach pedig nem képes egészséges emberi kapcsolat kialakítására. Elemi erővel felszakadó érzelmi fokozatosan veszít el pozitív előjelüket, keverednek el az ösztönvilág tombolásával, és negatívvá értékelődnek át. A férfi mindinkább elveszti uralmát saját személyisége felett, emberi karakterének eltorzulását azonban végeredményben hamis művészi eszmények között leélt élete magyarázza. Nem kis szerepe van ebben a narcisztikusságnak, amelynek jelentőségére Benno von Wiese hívja fel a figyelmet.<sup>44</sup> Egy helyen Aschenbach nyíltan kimondja, hogy „az imádó istenibb az imádottnál, mert amabban lakozik az isten, nem a másikon”.<sup>45</sup> Ugyanakkor Tadzio szépségében is érződik a narcisztikus attitűd:

„Tadzio mosolygott: rámosolygott beszédesen, bizakodva, elbájolóan és leplezetlenül s ajkai csak mosoly közben nyíltak szét lassanként. A víztükör fölé hajló Narcissus, az a mély, megbűvölt, vonzódó mosoly, amikor *énszépségének tükörképe felé nyújtja ki kezét* — nagyon kicsit tépett mosoly, mert Narcissus tudja, hogy mindhiába törekszik megcsókolni árnyékának szűzi ajkát; kacér, kíváncsi mosoly — enyhén elkínzott, bódító és bódult.”<sup>46</sup>

Viszonyuk terméketlenségének, beteljesületlenségre ítéltségének ez a legfőbb oka. Tadzio tökéletességéből csak a halál tökéletessége mosolyoghat vissza az abszolút teljesség után áhítozó Aschenbachra. Nyilvánvalóan ezért történik a főhős halálának közeledtével mind több utalás arra, hogy a szép fiú több pillantás formájában is viszonyozza a művész odaadó érdeklődését.

<sup>40</sup> Uo. 45. l.

<sup>41</sup> Uo. 45–46. l.

<sup>42</sup> Uo. 47. l.

<sup>43</sup> Uo. 47. l.

<sup>44</sup> Benno von Wiese: I. m. 319. l.

<sup>45</sup> Thomas Mann: Halál Velencében. 47. l.

<sup>46</sup> Uo. 52. l.

A proporcionalitás szigorú elve nemcsak a logikailag tökéletesen felépített jelképrendszerre terjed ki, hanem az egész művet átszövő álom- és valóságelemek pontos egyensúlyára épülő szerkezeti kombinációkban is kiteljesedik. A novella álomrendszerében három alapvető szintet különböztethetünk meg.<sup>47</sup> Aschenbach sírkőfaragóműhely melletti látomása — amelyre az első halálszimbólum (az idegen vándor) álomszerű motívumvonzataként már utaltunk — a rendszer legalsó szintjén foglal helyet. A fel-fokozott nappali tudatműködés terméke ez, csupán kifejtettebb formája azoknak a víziószerű gondolatfoszlányoknak, amelyeknek csírája a szimbolikus figurákat kísérő minden spontán aschenbachi asszociációban fellelhető. Bár a látomás kiindulópontja szubjektív jellegű, már itt is beépülnek egy elvont jelentésszinten az ábrázolás objektív rétegei. Az Aschenbach lelkében lappangó elfojtott ösztönvilág első jelei ezen a ponton kerülnek először közvetlen kapcsolatba a külvilággal. A nedvesség, a sűrű, párás égbolt, a poshadt vizek, a fertő egyértelműen a kolerajárvány Velencéjét vetítik előre. Ezt a benyomást erősíti a szimbolikus figurákból beszivárgó, már jól ismert mozzanat, ami a behúzott nyakú, otromba csőrű madarak *idegenszerűségére* utal. A vízió akkor találja meg külső jelentésfedezetét, amikor a becsületes tisztviselő feltárja Aschenbach előtt a városban pusztító kolerajárvány titkát:

„Az indiai kolera már évek óta egyre nagyobb hajlandóságot mutatott az elterjedésre és a vándorlásra. A Gangesz-delta meleg mocsarai szülték, a mefitikus párákkal támadt, abból a *hasznavehetetlen bujaságú, ember nem lakta ősvilági szigetvadvadonból, ahol a bambuszbozótokban a tigris leskel.*”<sup>48</sup>

Az itt ismétlődő motívumok azonban nemcsak a novella eleji látomás álomszerűen képlékeny anyagát merevítik ki objektivált formában, hanem közvetve az Aschenbach pszichikumában lejátszódó folyamatokról is adnak információkat. Az öregedő művész a novellának éppen ezen a pontján határozza el, hogy hallgatni fog a város betegségéről, nem szól Tadzio családjának. Röviddel ezután ismét feltűnik emlékezetében az idegen vándor alakja, természetesen megint nem véletlenül: az egymásba olvadt látomás-valóság mozzanatpár összetartó erejét a mindkét elemet átfogó halálgondolat biztosítja.

A további megfigyelések szempontjából fontosnak tűnik, hogy meghatározzuk Aschenbach helyzetét ebben a vízióban. Viszonya a lelki szemei előtt feltáruló kép fenyegető, dermedt mozdulatlanságához teljesen passzív. Ambivalens érzéshullámai („iszonyat és rejtelmes gerjedelem”) nem tesznek különbséget a kép egyes konkrét részletei között; a sűrű, párás levegő, a mereven álló madarak, a kuporgó tigris azonos erővel sugározzák a táj egységes benyomásokat keltő hangulatát, s ezt maga a befogadó is egységesként érzékeli. A főhős furcsa feszültségérzetének okait itt legfeljebb még csak találgatni lehet, ezért a jelenségek érzékelése is csak a legáltalánosabb formában lehetséges.

Aschenbach Velencébe érkezése után a már korábban is jelentkező álmodozások, képzelgések lélektani jelentősége érezhetően megnövekedik, s ezért az ábrázolásmód

<sup>47</sup> Egri Péter: Álom, látomás, valóság. Bp., 1969. 255–258. l.

<sup>48</sup> Thomas Mann: Halál Velencében. 64. l.

gondolati súlypontja egyre inkább befelé tolódik. Döntő szerepe van ebben Tadzio megjelenésének, akinek minden mozdulatát a művész tétova, álomittas képzelgése, ábrándozásai kísérik. A vele kapcsolatos képzettársítások a félálom puha, képlékeny anyagában mintázódnak meg. A nappali tudatműködés racionális gépezete időnként elakad, az álomba süllyedő képzelet számára elolvadnak a tárgyi világ jelenségcsoportjai. A valóság itt mindig csak kiindulópontként szolgál az asszociációk láncolata számára, amelyek erős érzelmi átszíneződésük miatt a külvilágról csak halvány, elmosódott lenyomatokat hagynak. Ilyen például a következő részlet, ahol a napfelkelte jelenti Aschenbach gondolatainak kiindulópontját:

„A föld, az ég, a tenger még kísértetiesen sápadt üvegfényben derengett: az űrben még egy halódó csillag úszott. De jött egy lehelet, szárnyaló üzenet megközelíthetetlen hajlékokból, hogy Erosz felkelt férje mellől és beállt az ég és a tenger legtávolibb síkjain az édes pirulat, első jele a teremtés fogantatásának ... Rózsaeső eredt meg ott a világ peremén. Kimondhatatlanul bűbájos, tündöklő virágzápor, szolgálatkész amorették; gyermeteg felhők libegtek rózsás, illatos kékségben, a fátyolos ég patyolatában, bíbor ömlött a tengerre, amely mintha rezgőn áramlott volna előre, aranydárdák lövelltek alulról föl az égi tetőre, a ragyogásból vészes lobogás lett, hangtalan, isteni, pusztító erővel hömpölygött föl a tűz, a csapkodó láng és kapáló patákkal szöktek az égre a testvérísten szent paripái ... Merengett, álmodott, ajkai lassan jártak egy névre és egyre mosolygó, fölfelé fordított orcával, öklében összekulcsolt kézzel, még egyszer elszunnyadt a karosszékben ... Fehér, pihés felhők legelésztek szétszóródó csapatokban, miként az istenek nyájai. Szilajabb szél kerekedett és Poszeidon ágaskodó ménjei robogtak föl, azután bikák, a kékellő fűrtű isten jószágai, rontottak előre, bömbölve, lesunt szarvakkal. Távolabb a partszéli görgeteg-sziklák közt pedig ugráló kecskék módjára szöktek fel a habok. Szentségesen torz világ, Pán isten eleven igézete ölelte magához az frót és szíve gyöngéd regéket álmodott.”

Aschenbach képzeletében Tadzio alakja a görög mítosz Hyakinthoszával olvad össze:

„úgy hitte, Hyakinthoszt látja, akinek hálnia kellett, mert két isten szeretett belé. Úgy van, érezte Zephir maró irigységét vetélytársára, aki elfelejtette a jósjelet, az íjat és a kitharát, hogy folyton a szép fiúval játszadozzék, látta a hajítókorongot, mellyel a kegyetlen féltés a kedves homlokot vette célba és találta el, maga belesápadt, amint fölfogta a megrogyó testet és a drága vérből fakadó virágra írta vég nélküli panaszát ...<sup>49</sup>

A sírkőfaragó műhely melletti vízió nyomasztó képeinek a jelentésátvitel szintjén még nincs konkrétan meghatározható tárgya. Itt azonban Aschenbach félálomszerű asszociációsorai minőségileg mást képviselnek. A képzettársítások helyzeti energiájukat ugyan tiszta természeti impressziókból nyerik, de a napfelkelte mítoszba párolgó tárgyi részletei már nem csupán önmagukért valók. A természeti szép érzékelésének Aschenbach Tadzio iránt ébredező szerelme szolgáltatja a valódi alapot. Aschenbach a tengerben, a napban, a felhőkben egyaránt Tadzio szépségét érzi. Az előtte feltáruló látványhoz félig oldott tudatállapotában is passzív módon viszonyul, érzelmi aktivitása azonban már érezhetően megerősödik.

<sup>49</sup> Uo. 50–51. l.

A novella fontos rétegét alkotja a görög mitológiára vonatkozó utalások rendszere. Köztudott a szakirodalomban, hogy a mitológiai célzások Erwin Rohde *Psyché* című könyvén alapulnak, aki Nietzsche-nek is közeli barátja volt.<sup>50</sup> Többek között Hans Eichner hívja fel a figyelmet az Aschenbach homoszexualitása és a görög miliő közötti mély és szerves összefüggésre. Helyesen állapítja meg, hogy minél jobban közelít a novella a homocerotikus szférához, annál inkább nő meg a görög világ jelentősége, amely elismerte és ünnepelte az azonos neműek közötti szerelmet.<sup>51</sup> Eichner utal az aschenbachi álomban tükröződő Dionüszosz-kultuszra is, amelynek az elgyötört fró az „idegen isten” nevet adja. E motívum eredeti forrása nyilvánvalóan Nietzsche.

Heinz Peter Pütz külön disszertációt szentel a Thomas Mann gondolatvilágában kimutatható Nietzsche hatásnak. Fejtegetéseiben a Hegel és Nietzsche esztétikai rendszere közötti gyökeres eltérésekből indul ki. Elöljáróban azt emeli ki, hogy Nietzsche rendszeréből éppen a rendszerűség konstans tényezői hiányoznak, s ez roppant nehézzé teszi nézeteinek kiegyensúlyozott értékelését. Ezért — Nietzsche más jelentős interpretálóival egyetértésben — filozófiájának belső ellentmondásosságát tekinti a legfontosabb megragadható kritériumok egyikének. Pütz szerint Nietzsche művészetfilozófiájának két kulcsfogalma az „apollóni” és a „dionüszoszi” kategória. Értelmezésében az „apollóni” és a „dionüszoszi” nem csupán esztétikai sémák, hanem a természet közvetlen erőiként hatnak, s mint mámor és megformáltság („Rausch und Gestaltung”), mint mitikus közösség és individualizáció nyilvánulnak meg. A „dionüszoszi” néhány jellemzője: törekvés az egységre, a túllépés az egyéni, a hétköznapi, a társadalmon, a realitáson, a pusztulás szakadéka, a nemzés, a termékenység, a visszatérés örök akarása, a teremtés és megsemmisülés szükségszerűségének egységérzete. Az „apollóni” ismérvei: vágyódás a tökéletes számunkra-való-lét után, mindenhez, ami leegyszerűsített, kiemelt, erőssé, világossá, nem kétértelművé, hanem tipikussá tesz a törvény szabadsága alatt. A „dionüszoszi” egyetemességre tör, minden extrémét átfog és minden határ felett átsuhan. Az „apollóni” is törekszik az egységre, de nem olyan átfogó, totális módon, mint a „dionüszoszi”. A két elem közötti korreláció Nietzsche-nél mint belső szükségszerűség mutatkozik meg, mert a „dionüszoszi” önmagában véve számunkra nem kielégítő, kaotikus, permanens kicsapongássá, elkalandozássá válik. Ezért van szükség az „apollóni” rendező mozzanataira.<sup>52</sup>

Herbert Lehnert a *Halál Velencében* mitológiai apparátusát tárgyalva homéroszi motívumokat is kimutat a műben, ám úgy vélekedik, hogy ezek az elemek csak csekély szerepet játszanak. Ezt azzal igyekszik igazolni, hogy Odüsszeusz a tisztá Pallasz Athéné oltalmazása alatt áll, míg az „idegen isten” tévútra vezeti Aschenbachot. Homérosz Nietzsche Dionüszoszáról semmit sem tud.<sup>53</sup> A novellában fellelhető homéroszi elemek számszerű előfordulásukat tekintve ugyan valóban sporadikusak, de minőségi súlyuk, jelentőségük annál nagyobb.

<sup>50</sup> Herbert Lehnert: I. m. 111. l.

<sup>51</sup> Hans Eichner: I. m. 35. l.

<sup>52</sup> Heinz Peter Pütz: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Dissertation. Bonn, 1962. 13-14. l.

<sup>53</sup> Herbert Lehnert: I. m. 120. l.



A „dionüszoszi” és az „apollóni” attitűd jelentésének ismerete különösen Aschenbach álmának értelmezésekor válik nélkülözhetetlenné. Ez nemcsak terjedelmét, pszichikai kimunkáltságát, hanem szemantikai szerkezetét tekintve is a novella álomrendszerének legfelső szintjén helyezkedik el. Itt már nem váltakoznak az ébrenlét és az álom fázisai: a külvilágból származó, de sajátos módon belsővé oldott asszociációk egyetlen összefüggő tudati kontinuumot alkotnak. Az egész elbeszélés drámai hatásfoka itt a legnagyobb, a művészi koncentráció motívumszervező ereje pedig a tárgyi és a szimbolikus mozzanatok minden eddiginél feszültebb sűrűsödését idézi elő. Aschenbach álmának színtere „önnön lelke volt, a történetek kívülről törtek be oda, ellenállását — mély, lelki ellenszegülését — erőszakkal legyűrve tiportak át rajta és egész valóját, élete kultúráját, semmivé váltan hagyták maguk mögött.”<sup>54</sup> Ha megvizsgáljuk Aschenbach napfelkeltét kísérő félálomszerű asszociációsorainak, valamint ennek az álomnak a motívumait, rögtön feltűnővé válik az egyes részek hasonlósága. Az egyes szerkezeti részek átfedése azonban természetesen nem jelent tartalmi kongruenciát is: a jelentős arányú motívumtorzulások azt a belső gondolati pályát írják le, amely Aschenbach lelkében az „apollóni” attitűdből a „dionüszoszi” attitűdbe való átcsapás tényében realizálódik. A lélektani kiindulópontot mindkét álm esetében a várakozás jelenti. De míg ott áhítattal várja a napfelkelte csodálatos színjátékát, addig itt az álm „félelemmel, kéjjel, elszörnnyedt kíváncsisággal” kezdődik, hogy „mi fog jönni”.<sup>55</sup> Ugyanígy élesen eltérő a folytatás is:

*Félálom:*

„De jött egy lehelet, szárnyaló  
üzenet megközelíthetetlen  
hajlékokból, hogy Eosz fölkel  
férje mellől; és beállt az ég  
és a tenger legtávolibb síkjain  
az édes pirulat, első jele a  
teremtés fogantatásának.”

„A ragyogásból vészes lobogás  
lett, hangtalan, isteni, pusztító  
erővel *hömpölygött föl a tűz*,  
a csapkodó láng, és kapáló  
patákkal szöktek az égre  
a testvériszten szent paripái.”

*Álom:*

„De ő tudott egy szót,  
amely bár homályosan,  
mégis nevet adott annak,  
*ami jött: Az idegen isten.*”

„*Füstölgő tűz* gomolygott:  
most hegyvidéket látott,  
hasonlót a nyári lakát  
körülvevő tájhoz, És a  
megtépett fényben fatönkök  
és mohos szirtomladékok  
között erdős bércekről  
*hömpölygött lefelé*  
a gomolyag: emberek, állatok  
rajzó, tomboló hordákban.”

<sup>54</sup> Thomas Mann: Halál Velencében. 67. l.

<sup>55</sup> Uo. 67. l.

„Merengett, álmodott, *ajkai  
lassan jártak egy névre és  
egyre mosolygó, fölfele  
fordított orcával, ölében  
összekulcsolt kézzel, még  
egyszer elszunnyadt  
a karosszékben.*”

„És a mámoros csapat a  
lágymássalhangzókból  
álló, *elnyújtott u-ban  
végződő nevet* üvöltötte,  
ezt a szót, amelynél  
édesebb és egyben szila-  
jabb még sohasem volt.”

„Szilajabb szél kerekedett és  
Poszeidon ágaskodó ménei  
robogtak föl, azután *bikák,  
a kékelő fürtű isten jószágai  
rontottak előre, bömbölve lesunt  
szarvakkal. Távolabb a partszéli  
görgeteg-sziklák közt pedig  
ugráló kecskék módjára szöktek  
fel a habok.*”<sup>56</sup>

„sima hátú fiúk lombdíszes  
karókkal *bakkecskéket*  
ösztökeltek ... Párák  
szédítették az agyat, a  
*bakkecskék* cmésztő  
búze, lihegő testek  
gőzölgése, poshadó víz-  
lehelet ...”<sup>57</sup>

A kiemelt szövegegységek összevetése alapján nyilvánvaló, hogy itt két ellentétes világ tárul fel. Eosz, Kleisztosz, Kephalosz, Orion helyett az idegen isten közeledtét jelzi a füstölgő tűz, Tadzio neve sem a mámoros költő ajkáról hangzik el, hanem az állati horda üvölti, de a bikák, kecskék képzetét sem csak a békésen hullámozó tenger játéka kelti már: a visszataszító állatok a maguk bűzös, vad, fizikai valóságukban csörtetnek elő. S végül: a zárójelenetben Aschenbach már nem apollóni játszópajtása Hya-kinthosz-Tadzióinak, hanem aktív résztvevője a dionüszoszi ösztönvilág féktelen tombolásának ... Hasonló tanulságokkal szolgálnak azok az álommotívumok, amelyek szemantikai szempontból konkrét külső viszonyítási pontokat is tartalmaznak. Így például az idegen isten közeledtét jelző „recsegés-ropogás, tompa dörej, visongó örömjaj”<sup>58</sup> akusztikai benyomásai — amelyek Aschenbach túlfeszített idegállapotának termékei — azonnal ráépülnek a cselekményszinten megjelenített hangélmények tárgyi rétegére: az elnyújtott u-ban végződő nevet (amely nyilvánvalóan nem más, mint Tadzio neve), amelyet a mámoros csapat üvölt, Aschenbach valóban hallotta velencei tartózkodása során. Mindebből adódóan a külső és a belső elemek helyenként olyan szorosan simulnak egymáshoz, hogy közöttük az eltérések már alig észlelhetők: a szintelmozdulásoknál jóval erősebbnek bizonyul a kettős irányú jelentésáramlás korrelatív ereje. Így az álomba olvadó objektív térszeleteket — például az Aschenbach nyári lakát övező tájat — a férfi perverzióba forduló szexualitásának jelképes perszónifikációi (kecskeszarvas, gubancos testű férfiak) népesítik be, a bakkecskék búze és a poshadó vízlehelet mellé pedig a sebek és a ragály szaga járul. Thomas Mann álommotívumai itt is többnyire Rohde képkapcsolási logikáját követik. Ettől írónk csak akkor tér el, amikor azt a jelentésstruktúra speciálisan a novella gondolatrendszerére vonatkozó sajátosságai megkívánják.<sup>59</sup> Rohde asszonyai például Thomas Mann-nál időnként férfiakká változnak

<sup>56</sup> Uo. 50. l.

<sup>57</sup> Uo. 68. l.

<sup>58</sup> Uo. 68. l.

át, mert itt a cél nyilvánvalóan Aschenbach homoszexuális hajlamának kidomborítása. Az egész novellában ezen a ponton a legfeszültebb a tartalom és a forma viszonya: a dionüszoszi ösztönvilág fékevesztett indulatai a más kontextusban derűt, nyugalmat sugárzó homéroszi hexaméterek kereteiben tükröződnek.<sup>59</sup>

A félálomszerű asszociációsorban még csak az érzelmi aktivitás növekedését állapíthattuk meg. Itt azonban már döntő fordulatot regisztrálhatunk Aschenbach beáll az idegen isten körtáncába és egybeolvad a kultikus szertartás résztvevőivel. Ez a novella első és egyben utolsó helye, ahol Aschenbach cselekvő hőssé válik. Ez azért is érdekes, mert ő a történet kezdetétől fogva mindvégig passzív figurának látszik. Akaratát tulajdonképpen egyetlen egyszer sem tudja érvényre juttatni, lépéseit külső erők irányítják. Ezért marad alul a gondolással folytatott küzdelmében, mint ahogy menekülési tervét is az hiúsítja meg, hogy képtelen ellenállni a külső körülményeknek: a poggyász elkallódása már elegendőnek bizonyul ahhoz, hogy döntését megmásítva mégis Velencében maradjon. Álmaiban és látomásaiban azonban éppen ezzel ellentétes folyamatot figyelhetünk meg: a jelzett furcsa kettősség Aschenbach nappali énjének mind passzívvabbá válása és álombeli aktivitásának állandó növekedése között mutatkozó fordított arányosságban realizálódik. Ezt a célt szolgálja a novella álomszintjeinek szoros egymáshátrétegződése. A nappali tudatműködés lazább logikai szövésű képzeleti termékei (a sírkőfaragó műhely melletti tigrisvízió), a tárgyi valóságot helyenként belső tudati képekké szublimáló félálomszerűség és a racionalitást teljesen kikapcsoló álom közötti pszichológiai különbségek fokozati rendszere pontosan kitapintható. Az egyre mélyebbre ereszkedő aschenbach-i tudatmozgás az elfojtott cselekvésvágy feszítő energiáiról tanúskodik.

Különös, hogy a szakírók szinte egyáltalán nem elemzik Jasunak a novellában betöltött szerepét, sőt többségük még csak a nevét sem említi. Pedig Tadzio játszótársának fontos szerep jut ebben az elbeszélésben. A novella kompozíciós alapsémáját szabályozó szimmetria-elv mindvégig megtartja struktúraszervező képességét, ezért az aschenbach-i tudatállapokra vonatkozó szubjektív elemeket mindenütt olyan külső mozzanatok ellenpontoszák, amelyek képesek megakadályozni a szerkezeti egyensúly felbillenését. Mivelhogy Aschenbach passzív figura, a téma kibontásának művészi rendező elve pedig a koncentráció, a novellában minden szereplőnek csak Aschenbachra vonatkoztatva van jelentősége. Ez alól természetesen nem jelenthet kivételt Jasu sem.

Aschenbach cselekvésképtelensége különösen Velencébe érkezése után domborodik ki. Ezért ekkor az egyéniségében bekövetkező változásokat már elvileg is csak belülről lehet ábrázolni. Egyre szaporodó ábrándozásai, képzelgésai mind messzebbre tolják a valóság világától. S ezen a ponton van szükség Jasura. Ami ugyanis Aschenbachban megroppant akaratából eredően csak belső, tudati szinten jelentkezhet, az Jasuban cselekvésszinten konkretizálódik. Aschenbach vágyai, gondolatai, érzései Jasu *tetteiben valósulnak meg*. Aschenbach és Tadzio viszonyának alakulásában Jasu az iránytű.

Nemcsak az álombeli motívumoknak van egymásra vonatkoztatva jelentésfunkciójuk, hiszen szemantikailag a külső mozzanatópárok is implikálják egymást.

<sup>59</sup> Herbert Lehnert: I. m. 115. l.

<sup>60</sup> Heinz Peter Pütz: I. m. 13–14. l.

Így például a két részletesen bemutatott Jasu — Tadzio jelenet — a katalizátor szerepét betöltő aschenbach-i álom motívumain keresztül — elsősorban egymást segít értelmezni.

Ha felidézzük az Aschenbach és Tadzio közötti kapcsolat első szakaszát, Jasu szerepe is megvilágosodik. Ekkor még harmonikus a művész és a szép fiú gondolati kapcsolata. Aschenbach magatartásában az „apollóni attitűd” dominál, a derűt sugárzó homéroszi világ képei is itt tűnnek fel. Idéz is egy sort az *Odüsszeia*-ból:

„Testüket ápolták, fürdőztek lágy nyugalomban.”

A szép fiú látványa vizuális élményen alapuló örömeztetést vált ki Aschenbachból, s ezt csak fokozzák a további érzéki benyomások: a férfi egy árustól „nagy, *érettszemű* (*vollreife*) *epret*”<sup>61</sup> vásárol reggelire. Ezen a ponton bukkan fel először Jasu, aki Tadzio „belső vazallusának és barátjának látszott”, (s ugyan ki lehetne más inkább a szépség belső vazallusa és barátja, mint Aschenbach, a művész?) s aki a várépítés befejezése után összefogódzkodva sétált vele, majd „megsókolta a szép fiút”.<sup>62</sup>

A fenti motívumok szimbolikus jelentésmozzanatai csak a novella gondolati tengelyében elhelyezkedő álom után szabadulnak fel. Aschenbach lelkében a feltörő ösztönök szennyes sodrása a demoralizálódott művész esztétikai érzékének utolsó maradványait is magával ragadja. Álma után fizikailag teljesen kimerülten botorkál a karbolszagú városban, s a szomjúságtól elgyötörtén megáll egy zöldészes bolt előtt, hogy gyümölcsöt vásároljon. A „*túlérett* (*überreife*)”, puha *epret*”<sup>63</sup> a tengerpartra sietve útközben fogyasztja el, ahol megpillantja a megmaradt pajtásaival játszó Tadziot. Ekkor kap Jasu figurája ismét erősen jelképes értelmet:

„A nők, alighanem az útikészülődéssel lévén elfoglalva, nem ügyeltek föl a játékra, amely féktelenkedéssé fajult. Jasu, a tömzsi fiú, akinck pomédás fekete haja, öves ruhája volt, egy marék homokot kapott a képébe, amitől fölingerülve és elvakulva birokra kelt Tadzioval, aki szebb, de gyöngébb lévén csakhamar alul maradt. De mintha az elnyomottban a szolgálai hűség kegyetlen durvaságba csapna át, hogy bosszút álljon a hosszú rabságért, a győztes még akkor sem engedte el a legyőzöttet, hanem a hátára térdelt és arcát sokáig a homokba nyomkodta, úgy hogy Tadziot, aki a küzdelemben amúgy is kimerült, a megfulladás veszélye fenyegette.”<sup>64</sup>

Az erőszakos Jasu győzelme a szép Tadzio felett az elbeszélés jelképes síkján az eddig elfojtott „dionüszoszi attitűd” teljes érvényre jutásával egyenértékű. Aschenbach halála előtt ez az utolsó jelképes mozzanat, ami a novella más elemeivel lényegi jelentéskapcsolatot alkot. Jasu és Tadzio viszonyának eltorzulása a novella reális síkján párhuzamos azokkal a motívumformációkkal, amelyeket a félálomszerű asszociációsorok és az álom összehasonlításakor a mű irreális síkján mutattunk ki.

Aschenbach jelképes belső szétporladása után talán undorító, lealacsonyító fizikai megsemmisülést várunk. Az író halálában azonban — éppen ellenkezőleg — van valami felemelő, megtisztító erejű, szinte katartikus hatásmozzanat. Korántsem véletlen, hogy amikor Aschenbach meghal, a novella szimbolikus figurái közül már csak a szép Tadzio

<sup>61</sup> Thomas Mann: Halál Velencében. 35. l.

<sup>62</sup> Uo. 34. l.

<sup>63</sup> Uo. 72. l.

<sup>64</sup> Uo. 74. l.

van jelen. Nemcsak a halál örök, hanem a mindig hitre, reménykedésre okot adó szépség is, amely a művészet előtt mindig új távlatokat nyit.

Thomas Mann novellájában az emberi–művészi személyiség belső egyensúlykeresési kísérletéről van szó, pontosabban arról, hogy miért kell ennek a kísérletnek itt szükségszerűen kudarccal végződnie. Aschenbach problémája azonban általános érvénnyel bír, hiszen az egyensúly megteremtése és megtartása a szellemi értékteremtés mindenkor előfeltétele; az „apollóni” és a „dionüszoszi” attitűd konfliktushelyzetével a művészet emberének nap mint nap szembesülnie kell.

## A trobar clus és a trobar ric (A trubadúrköltészet hermetikus irányzatai)

SZABICS IMRE

A trubadúrköltészet egyik hermetikus irányzatának, a *trobar clus*-nak a megteremtői — Marcabru, Cercamon, Bernart Marti és bizonyos mértékig Jaufré Rudel — gazdag eszmei és formai-retorikai örökséget hagytak e zárt, befelé forduló és szándékosan homályos költői stílus kiteljesítőire és legjelentősebb képviselőire. Nem túlzás azt állítanunk, hogy a trubadúrlírában kezdettől fogva nagyfokú fogékonyság és készség mutatkozott a rejtett, nehezen értelmezhető költői gondolatok és a bonyolult verselési formák, rím- és strófaszerkezetek iránt, ami hol gondolati paradoxonok frappáns megfogalmazásában (ld. Guilhem de Peitieu IV. *cansó*ját a „puszta semmiről”), hol a misztikus transzcendencia felé vonzódásban (Jaufré Rudel), hol meghökkentő nyelvi-lexikai újításokban és rendhagyó, szokatlan vagy inkoherens mondat szerkezetekben (Marcabru, Bernart Marti, Alegret) nyilvánult meg.

Nem véletlen, hogy a Bernart Marti által először használt különös kifejezés, az *entrebescar los motz* (‘összekeverni, összefűzni a szavakat’) oly mértékben népszerűvé vált a *trobar clus* költőinél, hogy valóságos emblémaszóként, megkülönböztető terminusként alkalmazták a „beavatott” közönségnek vagy társaiknak szánt költeményeik ezoterikus tartalmának jelzésére.<sup>1</sup> Az *entrebescar* ige ily módon egy általánosabb és tágabb jelentésértéket vett fel, s maga a szóban forgó kifejezés a versszerkezet és -forma által érvényre juttatott többértelműség, rejtett jelentés vagy tudatosan megteremtett homályosság jelölésére szolgált. Mint A. Jeanroy írja: „Az *entrebescar* ige tehát egy általánosabb, homályosabb jelentést, az ’összekuszál, összezavar’ jelentést kell tulajdonítanunk (akár szavakról, akár versszakokról legyen szó, ez kevésbé számít); a kifejezés ily módon a szerző által használt bármely nyelvi eszközt jelölheti, amellyel az olvasó zavarba hozható.”<sup>2</sup>

Az Appel és Jeanroy által szorgalmazott „idealista” és „realista” trubadúriskolák kategóriái helyett Martin de Riquer egy tisztán stilisztikai szempontú felosztást javasolt, amely lényegében a *trobar leu* és a *trobar clus* kifejezésbeli különbségének felel meg.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Raimbaut d’Aurenga ezt így fogalmazta meg:

Cars, bruns et tencs *motz entrebesc*

Pensius pensanz... (*Cars douz e feinz...* 22, 19–20. W. T. Pattison: *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d’Orange*. Minneapolis, 1952.)

<sup>2</sup> A. Jeanroy: *La Poésie lyrique des troubadours* II. Toulouse, 1934. 35. l.

<sup>3</sup> M. de Riquer: *La lírica de los trovadores*, I. Barcelona, 1948. XVIII–XXI. l. A *trobar clus*-ról lásd még E. Köhler: *Zum „trobar clus” der Troubadours*. — In: *Romanische Forschungen* 64 (1952), 71–101. l. és L. Pollmann: „Trobar clus”. — In: *Bibelexegese und hispano-arabische Literatur*. Münster, Westfalen, 1965.

Ez utóbbi stílusirányzat később szintén két csoportra bomlott, amikor kivált belőle a *trobar ric*-nek nevezett, erősen retorizált, változatos verstechnikai és formai megoldásokat kedvelő irányzat.

(A *trobar clus* és *trobar ric* kifejezéseket egyébként gyakran megkülönböztetés nélkül alkalmazzák a trubadúrköltészet kutatói mindazokra a hermetikus, ezoterikus jellegű költői magatartásokra és költeményekre, amelyek kezdettől fogva szemben álltak a *trobar leu* áttekinthető és könnyen megközelíthető szerelemfelfogásával, valamint világos és viszonylag egyszerű képi és poétikai eszközeivel. A két elnevezés összekeveredéséhez maguk a trubadúrok is hozzájárultak, amikor a legváltozatosabb jelzőkkel (*ric*, *sotil*, *cobert*, *car*) minősítették a *trobar clus*-t.)

A trubadúrlíra két hermetikus irányzatának különbsége mindenekelőtt a *fin'amor* szemantikai és formai-kompozíciós összetevőinek eltérő felfogásából adódik.

A *trobar clus* kialakulása M. de Riquer szerint szorosan összefüggött az ún. „realista” trubadúrok alacsony származásával és szerény társadalmi helyzetével, minthogy ezek a költők a *fin'amor* morális értékeit védelmezve szembehelyezkedtek az ún. „idealista” trubadúrok nyitottabb és szabadosabb szerelemfelfogásával. A *trobar ric* viszont — folytatja de Riquer — ellenkezőleg, a „tökéletes” udvari szerelmet magasztaló arisztokrata környezetben keletkezett, s művelői is a magasabb társadalmi rétegekhez tartozó trubadúrok voltak.<sup>4</sup> Ez a megállapítás azonban — minden valóságtartalma ellenére — túlságosan leegyszerűsítettnek minősül. A spanyol tudós nem veszi figyelembe ugyanis, hogy egyfelől a korai hermetikus szerelemfelfogás egyik legjelentősebb költője, az *amor de lonh*, a „távoli szerelem” kiteljesítője éppen az arisztokrata származású Jaufré Rudel volt, másfelől pedig a *trobar ric* legtehetségesebb trubadúrájának, Arnaut Danielnek, az elszegényedett périgord-i kismanesnek nem sok köze lehetett az arisztokrata miliókhöz. Ezenkívül a kutatás fényt derített arra is, hogy tévesnek bizonyult az a megállapítás, mely szerint közvetlen megfelelés volt az „idealista” és „realista” trubadúriskolák, valamint a *trobar leu* és *trobar clus* között<sup>5</sup>, ami azért sem volt lehetséges, mert bebizonyosodott, hogy nem léteztek az említett trubadúriskolák.

Aurelio Roncaglia eredeti gondolata szerint<sup>6</sup> a *trobar clus* jelensége végső soron Marcabru egyedi szerelemfelfogására és vallásos ihletettségére vezethető vissza, aki megkísérelte „eltéríteni” a trubadúréneket profán és „erkölcstelennek” tartott ihletforrásaitól, hogy az egyedül az „igazi szerelmet”, Isten szeretetét magasztalja. Marcabru személyiségéből és költői mesterségének feltételeiből adódóan azonban a trubadúr nem fedhette fel nyíltan nézeteit az udvari közönség előtt, s ezért egy homályos, nehezen érthető, helyenként igen erőteljes, sőt ironikus stílushoz folyamodott. Egy helyütt maga Marcabru jelenti ki: *qu'ieu mezeis sui en erransa/ d'esclarzir paraula obscura* (mert nagy nehézséget okoz nekem, hogy homályos szavaimat megvilágítsam). Egy másik versében pedig azt fejt ki, „az a szerelem, amelyről én szólok, nemes családban született, s az a hely, ahol felnövekedett, lombos fákkal van közülzárva” (*l'amors don ieu sui mostraire,/ nasquet en un gentil aire,/ e'l luocs on ilh es creguda,/ es claus de rama*

<sup>4</sup> I. m. I, XXIII. l.

<sup>5</sup> Ld. U. Mölk: *Trobar clus — trobar leu*. — In: *Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*. München, 1968, és Au. Roncaglia: *Trobar clus — discussione aperta*. — In: *Cultura Neolatina XXIX* (1969), 40. l.

<sup>6</sup> I. m., 5–55. l.

*branchuda*, 5, 49–52).<sup>7</sup> Ihlete tehát egy „zárt helyről”, a Paradicsom kertjéből ered, és szavainak ezért el kell zárniuk, el kell titkolniuk az igazságot, hogy az csak az arra méltókhoz jusson el. A homályosság és kétértelműség szükségszerűen hozzátartozott a hermetikus költeményekhez, amelyeket Marcabru azoknak szánt, akik képesek voltak felfogni és megfejtetni rejtett értelmüket. Roncaglia egyébként közvetlen összefüggést lát a gascogne-i trubadúr misztikus és zárt *fin'amor* felfogása és a szent ágostoni *amor Dei*, *amor sanctus*, valamint a Hugues de Saint Victor és Guillaume de Saint-Thierry által képviselt szent bernáti vallásos miszticizmus és szimbolizmus között.<sup>8</sup>

Igen figyelemre méltón határozta meg a *trobar clus*, a *trobar leu* és a *trobar ric* egymáshoz és a szerelemhez való viszonyát Jacques Roubaud: „Le trobar clus à intention de „sens caché”, hérité directement de Marcabru (...), est un hermétisme; les mots et sons sont une gangue, autour d'un noyau précieux de *signifiance*, qui est amour. Ce que le *trobar leu* veut atteindre par la transparence absolue, la douceur, la lumière des rimes, est pour lui étincelle à extraire du charbon de la langue, à mettre „hors du noir”. Mais dans les deux cas, identité ou différence secrète, l'amour est un *sens* accessible à travers le chant. Pour le *trobar ric*, au contraire, dépassement ensemble du trobar clus et du trobar leu, l'amour est à la fois obscur et clair, lumineux et noir, compréhensible et incompréhensible (...) et c'est la partie la plus abstraite de la construction de la *canço*, qui doit, „lieu et formule” simultanément, le *manifester*.”<sup>9</sup>

A *trobar clus* tehát — miként első képviselőinél, Jaufré Rudelnél, s főként Marcabrunél és Bernart Martinál megfigyelhető — egy elvontabb, nem könnyen értelmezhető és nem egyértelmű szerelemfelfogásban és -ábrázolásban jelent meg, amely a trubadúrszerelem eredendően transzcendens jellegét elsősorban szemantikai eszközökkel, a többértelmű vagy homályos jelentésű szavak és kifejezések tudatos használatával juttatta érvényre. Ennélfogva a *trobar clus* stílusában alkotott hermetikus költemények többsége csak a beavatottak, a „happy few” számára volt érthető és élvezhető. Ez a költői irányzat a *fin'amor* kezdettől fogva meglévő látens ezoterikus tartalmát felerősítette, sőt abszolutizálta a zárt és rejtett értelmű szerelem- és nőidealizálás hangsúlyozásával.

A *trobar ric* — a középkori esztétikai tanok formakultuszát követve — a ritka, bonyolult vagy keresett strófa- és rímszerkezetek létrehozásával, a versek tartalmával és hangulatával megegyező hangzású szavak és retorikai-poétikai alakzatok alkalmazásával a formailag tökéletesre csiszolt, kifinomult kompozíciós és verselési megoldásokat részesített előnyben, s jelentős mértékben hozzájárult a kései trubadúrköltészet vers-technikai és retorikai díszítettségének és gazdagságának, s egyszersmind nagyfokú formalizmusának kialakulásához. „A tartalmat feláldozták a forma kedvéért.”<sup>10</sup> Ennek az irányzatnak a legkiemelkedőbb trubadúrai Guirat de Bornelh és Arnaut Daniel voltak.

Meg kell jegyeznünk, hogy Jaufré Rudelnak vagy Marcabrunak nem minden költeménye sorolható a *trobar clus* irányzathoz. Mindkét trubadúr *cansóinak* csak egy

<sup>7</sup> J.-M.-L. Dejeanne: Poésies complètes du troubadour Marcabru. Toulouse, 1909.

<sup>8</sup> I. m., 53. l.

<sup>9</sup> J. Roubaud: les Troubadours. Paris, 1971. 41. l.

<sup>10</sup> M. Lazar: Amour courtois et Fin'Amors. Paris, 1964. 48. l.



részében, vagy egy-egy költeményük bizonyos strófaiban mutatható ki nem egyértelmű, homályos szerelemkép és ambivalens, bizonytalan nőideál-ábrázolás. (Például az elérhetetlen, „cszményi” hölgy és a könnyebben megközelíthető, mindennapi nőalak szembesülése és keveredése.) Szerelmi énekeik nem elhanyagolható részében letisztult és egyértelmű *fin’amor*-koncepció rajzolódik ki, amelyet viszonylag egyszerű és könnyen áttekinthető versszerkezetek és poétikai eljárások érvényesítenek.

Végeredményben azt állapíthatjuk meg, hogy a trubadúrköltészet hermetikus ága csak fokozatosan és nem minden nehézség nélkül tudott utat törni magának a sokkal könnyebben érthető, „áttetszőbb” stílusú s poétikai értékekben nem kevésbé gazdag *trobar leu* alkotásai között.

### *A trobar leu és a trobar clus között: Peire d’Alvernha*

Az Auvergne tartományból, Clermont környékéről származó Peire d’Alvernha az egyházi pályát cserélte fel a trubadúrköltészettel. Egyik udvarból a másikba vándorolva megfordult a legtöbb jelentős déli irodalmi központban, Toulouse-ban, Narbonne-ban, valamint III. Sanchez kasztíliai király és IV. Raimon Bérenger barcelónai gróf udvarában. Költői tevékenysége 1138 és 1180 közé esik.

Bernart de Ventadorn és főként Marcabru tanítványának vallotta magát, ám kiváló mestereitől csak a trubadúrlíra formai és verselési megoldásait vette át; költői gondolatainak eredetisége és mélysége, valamint érzelmeinek intenzitása elmarad az övékétől. Ennek ellenére kortársai nagyra értékelték költészetét, és *vidája*, költői „életrajza” szerint is „kora legjobb trubadúrájának tartották egészen addig, amíg nem tűnt fel Guiraut de Bornelh”: *Era tengutz per lo melhor trobador del mon tro que venc Guiraut de Borneil*.

Ezt a véleményt maga a költő is megerősíti, amikor kijelenti, hogy „a régi és az új költészetben egyaránt meg tudom mutatni tudásomat a hozzáértőknek, s a jövő nemzedékei is belátják majd, hogy előttem soha nem alkottak tökéletes verset”:

Sobre’l vielh trobar e’l novel  
Vuelh mostrar mon sen als sabens.  
Qu’entendon be cil que a venir so  
Qu’anc tro per me no fo faitz vers entiers.  
(3, 1–4)<sup>11</sup>

E sorokban nem lehet nem észrevennünk a költő mesterségére és tudására büszke trubadúr öntudatos magabiztosságát.

Peire d’Alvernha ingadozását a *trobar leu* és a *trobar clus* között jól mutatja, hogy Marcabrunek a „hírvívő seregélyről” szóló híres poémájától meghíletve ő is megalkotta a szerelem üzenethordozó madarának énekét, a „Csalogány románcát”. Marcabru és a *trobar clus* kétségtelen hatását kell látnunk abban is, hogy az auvergne-i trubadúr poémájában ugyanazt a bonyolult strófaszerkezetet alkalmazta, mint a gascogne-i költő a „Seregély románcában”. A Marcabru költeményének kétértelműségét hangsúlyozó, közönséges és csúfondáros madárnak tartott seregély helyett azonban Peire d’Alvernha — a *trobar leu* felfogásával megegyezően — az udvari szerelem *par excellence* madarát,

<sup>11</sup> A. del Monte: Peire d’Alvernha, Liriche. Torino, 1955.

a csalogányt szerepelteti versében, ezzel is jelezve azokat a kifinomultabb, a *fin'amor* szellemében fogant és nyíltan vállalt érzelmeket, amelyeket a „szerelem madara” közvetít a trubadúr hölgyének.

Peire interpretációjában a csalogány valójában az udvari szerelmesnek a vágy és a tartózkodó félelem között ingadozó magatartását szimbolizálja, midőn szelíd énekével a *domnához* fordul:

Quan l'auzeletz de bon aire  
Vi sa beutat aparer,  
Dous cant comenset a braire.  
Si com sol far contra'l ser;  
Pois se tai,  
Que non brai,  
Mas de lei s'engenha,  
Co'l retrai  
Ses pantai  
So qu'ilh auzir denha. (9A, III)

(Amikor az előkelő madárka megpillantotta (a hölgy) szépségét, szelíd dalba kezdett, miként esténként szokása. Majd elhallgatott, nem folytatta énekét, s azon töprengett, miképpen adhatná (a hölgy) tudtára — anélkül, hogy megijesztené —, kegyeskedjék meghallgatni őt.)

A csalogány azonban nemcsak szerelmi üzenetet közvetít: a szerelmes „ügyvédjeként” a horatiusi *carpe diem* jegyében<sup>12</sup> a szerelem és a fiatalság múlandóságára is figyelmezteti a hölgyet:

D'aisso'm farai plaidejaire:  
Qui'n amor a son esper,  
No's deuria tardar gaire,  
Tan con l'amors n'a lezer;  
Que tost cai  
Blancs en bai,  
Com flors sobre lenha:  
E val mai  
Qui'ls fagz fai,  
Ans qu'als la'n destrenha. (9A, VI)

(Íme az én érveim: Aki reménykedhet a szerelemben, annak nem szabad késlekednie, amíg a szerelem kedvezőnek mutatkozik; mert hamarosan fehér hullik a barnára (fehér haj a barna hajra), mint virág a faágakra; jobb azelőtt cselekedni, mielőtt valaki más arra kényszerítene bennünket.)

A csalogány éneke meghallgatásra talál a *domnánál*, aki szintén kinyilvánítja szerelmét, ami eléggé ritkán fordul elő a trubadúrkölteményekben:

<sup>12</sup> Vö. E. Hoepffner: Les Troubadours dans leur vie et dans leurs oeuvres. Paris, 1955. 63. 1.

Que tan l'am de bon coratge,  
 Qu'ades, si entredormis,  
 Ab lui ai en guidonatge  
*Joc et joi e gaug e ris:*  
     E'l solatz  
     Qu'ai em patz  
 No sap criatura,  
     Tan quan jatz  
     E mos bratz,  
 Tro que's trasfigura. (9B, III)

(Mert oly őszinte szívvel szeretem, hogy amint félig elalszom, társaságában máris játékot, örömet, élvezetet és mosolyt talállok; senki nem ismerheti azt a kellemes örömet, amit érzek, amikor a karjaimban fekszik, s amíg velem van.)

Noha nem kétséges, hogy a „Csalogány románca” a *fin'amor* szellemiségét közvetítő szerelmi költemény, a hölgy választását tartalmazó második részben mégis megjelennek olyan specifikus szemantikai egységek, amelyek egyértelműen az érzéki szerelemre utalnak Peire d'Alvernha poémájában. Nemcsak az érzéki öröm megkülönböztetett terminusainak, a *joc*-nak és a *gaug*-nak a használatára kell gondolnunk az elvontabb és „metafizikai” értelmű *joi* mellett, hanem a testi kapcsolatra *expressis verbis* emlékeztető *Tan quan jatz/ E mos bratz* szintagmára is. Ebben a versrészletben azt figyelhetjük meg, hogy a *fin'amor* minden spiritualizált és elvont jellege ellenére sem zárta ki az érzéki vonásokat a *domna* és a trubadúr különleges kapcsolatából.

S a hölgy így folytatja a szerelmi vallomást, amelyet a csalogányra bíz:

Tostemps mi fo d'agradatge,  
 Pos lo vi et ans que'l vis,  
 E ges de plus ric linhatge  
 No vuelh autr'aver conquis;  
     Mos cuidatz  
     Es bos fatz:  
 No'm pot far tortura  
     Vens ni glatz  
     Ni estatatz  
 Ni cautz ni freidura (9B, IV)

(Amióta megláttam, sőt már azelőtt is, hogy megismertem volna, mindig kedvemre volt, s egyáltalán nem óhajtanék előkelőbb származású /lovagot/ kedvesemnek. A jó sors vezeti érzéseimet, és semmi nem okoz nekem szenvedést, sem a szél, sem a /jég/eső, sem a nyár heve, sem a /tél/ hidege.)

Marcabrutól vagy Bernart Martitól eltérően a *trobar clus* hatása nem annyira a jelentésbeli homályosságban, a különleges és/vagy nehezen értelmezhető kifejezések használatában, hanem elsősorban versteknikai virtuozításban, a költői közhelyeket egyénítő és feldúsító képekben és metaforákban, valamint a gondosan megválasztott, különös hangzású szavak és ritka, eredeti rímek alkalmazásában mutatkozik meg Peire d'Alvernha költeményeiben. Egyik híres *cansó*ja — melyben az őszi idő és táj lehangoló voltát komor hangzású alliterációk érzékeltetik, amelyekkel antitetikus viszonyt alkotnak

a szív és a szerelem „tavaszának” szintén alliteráló kulcsszavai — az alábbi természeti képpel kezdődik:

De josta'ls breus jorns e'ls loncs sers,  
Quan la *blanc'*aura *brunezis*,  
Vuelh que *branc* e *bruelh* mos sabers  
D'un nou joi que'm *fruech'* e'm *floris*:  
Car del doutz *fuelh* vei clarzir los garries,  
Per que's retrai entre las neus e'ls freis  
Lo rossinhols e'l tortz e'l gais e'l pics. (6, 1)

(A rövid nappalok és a hosszú éjszakák idején, amikor a tiszta égbolt elsötétül, azt szeretném, ha tudásom egy új örömtől ágakat és leveleket hajtana, melyek virágot és gyümölcsöt hoznának; mert azt látom, hogy a tölgyesek megtisztulnak szelíd lombozatuktól, s a hó és a hideg miatt a csalogány, a rigó, a szajkó és a harkály visszatér /fészkébe/.)

Peire d'Alvernha bizonyára nem volt, miként hitte és állította, *maistres de totz*, de kortársai kétségtelenül nagyra becsülték a verselésben és rímelésben megmutakozó tehetségét, s nem meglepő, hogy a *De Vulgari Eloquentiában* Dante is az *oc* nyelvű költők élére helyezi: *ut puta Petrus de Alvernia et alii antiquiores doctores*.

### *Raimbaut d'Aurenga és a trobar clus*

Raimbaut, Orange grófja és Courthézon ura az első provence-i trubadúr volt, akinek courthézoni udvarát 1155 és 1173 között olyan trubadúrok látogatták, mint Peire Rogier és Guiraut de Bornelh. Utóbbi nemcsak bőkezű pártfogóját tisztelte benne, hanem *Linhaure* néven igaz barátját is, akivel a *fin'amor*-költészet, valamint a *trobar clus* és a *trobar leu* lényegi kérdéseit vitatták meg közösen szerzett *tenso*jukban. Raimbaut *domnai* a mediterrán vidék előkelő hölgyei voltak, Rodez grófnéja, s a katalóniai Urgel grófnéja. Más hölgyeit viszont csak *senhal*-lal jelölte: *Bon Respieg* ('Jó Reménység'), és a tucatnyi versében előforduló *Joglar*, akiben a legújabb kritika a *trobairitz* Azalais de Porcaraigues-t azonosította.<sup>13</sup> Egy másik *trobairitz*, Dia grófné — *vidája* tanúsága szerint — szintén Raimbaut d'Aurenga szerelmese volt, és számos őszinte szenvedélytől áthatott *cansó*t írt hozzá. Az 1173 körül fiatalon, alig harmincéves korában elhunyt trubadúr jelentős életművet hagyott hátra, melynek legnagyobb része *canso* (*vers*, *cansoneta*). A többi költeménye *sirventés*, vagy *sirventés-canso*, *planh* (siratóének), *gap* (kérdő dal) és *tenso* (vitaköltemény).

Raimbaut d'Aurengát hagyományosan a *trobar clus* kizárólagos költőjének tartották a trubadúrlíra kritikusai, bár igaz, néhányan megkíséreltek árnyaltabb képet festeni róla.<sup>14</sup>

Kétségtelen, hogy a Guiraut de Bornelh-jel folytatott költői vitában Raimbaut (*Linhaure*<sup>15</sup> a *tenso*ban) a hermetikus trubadúrköltészet szilárd védelmezőjeként jelenik

<sup>13</sup> Vö. A. Sakari: A partir de la vida de Raimbaut d'Orange. — In: *Revue des Langues Romanes*, XCVI (1992), 1, 15–20 s köv. 11.

<sup>14</sup> E. Hoepffner: I. m. 69. 72–73 s köv. 11.

<sup>15</sup> A *senhal* eredetének problémáiról lásd R. Lejeune: Le personnage d'Ignaure dans la poésie des troubadours. — In: *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature française de Belgique* XVIII (1939), Bruxelles, és I. de Riquer: LINHAURE. Cent ans d'études sur un *senhal*. RLR XCVI (1992), 1., 41–67. l.

meg, aki kifinomult költői technikával készített ezoterikus verseit azoknak szánja, akik képesek felfogni és értékelni költeményei rejtett és mélyebb értelmét.

Guiraut, no volh qu'en tal trepelh  
Torn mos trobars quez om am tan,  
L'avol co'l bon e'l pauc co'l gran.  
Ja per los fatz  
Non er lauzatz;  
Car no conoisson ni lor chal  
So que plus char es ni mais val. (15-21)<sup>16</sup>

(Guiraut, nem szeretném, ha olyan zavart okoznának a verseim, hogy egyformán értékelnék bennük a rosszat és a jót, a csekélyt és a jelentőset. Az együgyűek soha nem fogják dícsérni (költészetemet), mert nem ismerik fel, s nem számít nekik, ami értékebb.)

Egyik *cansó*jában *expressis verbis* nyilvánítja ki a *trobar clus*-szal való teljes azonosulását:

*Cars, bruns et tenchs motz entrebesc,*  
Pensius pensanz, e'nquier e cerc  
Consi liman pogues roire  
L'estranh roilh ni'l fer tiure,  
Don mon escur cor esclaire. (22, 19–23)

(Eltűnődve és nagy gonddal ritka, homályos és színes szavakat fűzök egybe, s keresem /a módját/, hogyan tudnám dörzsölve lecsiszolni róluk a rozsdát, hogy homályos szívem kivilágosodjék.)

A *trobar clus*-szal való azonosulást nemcsak az *entrebesc* kulcsszó használata teszi egyértelművé a versben, hanem a „rozsdá” eltávolításával nyerhető „tisztá fém” eredeti metaforája is, amelyet hatásosan és frappánsan zár le az utolsó sorban alkalmazott, *paronomáziával* kombinált *oxymoron* (*Don mon escur cor esclaire*).

A hermetikus stílus legmerészebb és legnehezebben értelmezhető alkotása Raimbaut d'Aurengának a *flors enversá*ról, a „fordított virágról” szóló költeménye, mely újabb és újabb interpretációkra ösztönzi a trubadúrlíra kutatóit.<sup>17</sup> A provençe-i trubadúr *cansó*ja mind szemantikai és poétikai hermetizmusával, mind formai és verselési virtuozításával a „tisztá költészet” abszolút és abszurd határaihoz közelít. A költemény eredetisége — többek között — abban is megmutatkozik, hogy a hagyományos antitetikus költői témát — a kedvezőtlen évszak, a hideg tél ellenére megjelenő szerelmi örömet az összes strófában visszatérő, azonos rím-szavak segítségével bontja ki:

<sup>16</sup> W. T. Pattison: I. kiad.

<sup>17</sup> A *Revue des Langues Romanes* 1992. évi első száma szinte egészében Raimbaut d'Aurenga hermetikus költészetével és a *flors enversa* értelmezésével foglalkozik.

Ar resplan la flors *enversa*  
 Pels trencans rancs e pels *tertres*,  
 Quals flors? Neus, gels e *conglapis*  
 Que colz e destrenh e *trenca*;  
 Don vei morz quilts, critz, brais, *ciscles*  
 En fuelhs, en rams e en *giscles*,  
 Mas mi ten vert e jauzen *jois*  
 Er quan vei secs los dolens *crois*. (16, 1)!18

(Most a fordított virág ragyog az éles sziklákon és a dombokon. Milyen virág? Hó, jég és zúzmara, mely éget, csíp és vagdos, s amelytől a kiáltások, sikoltások és sivitások elhalnak a levelek, a lombok és ágak között. Engem azonban felélénkít és felvidít az öröm, amikor száraznak /élettelennek/ látom a hitvány árulókat.)

Rosanna Brusegan hívta fel a figyelmet arra,<sup>19</sup> hogy az *-er-* és *-en-* szótagok ismétlődése különleges fontossággal bír az *enversa* kulcsszó rejtett jelentése szempontjából. Az *enversa* rím��óban ugyanis az olasz kutató az *en la prada*, *en l'espina*, *en rozier*, *en entiu*, *en mai* stb. mintájára képzett *en Ver* szintagmát vélte megtalálni, melynek latin eleme, a *Ver* tavaszi jelent, s amelynek kitüntetett szerepét az is alátámasztja, hogy megismétlődik a „Mas mi t-*en ver-t*” ellentétes mondatban.

Mindemellett nem feledkezhetünk meg a *flors versa* metaforikus, kontextuális jelentéséről sem („fordított virág”), amelyet szemantikailag a vele azonosítható *neus*, *gels* és *conglapis* terminusok határoznak meg, mint a téli természeti képet implikáló kulcsszavak. Raimbaut d'Aurenga furcsa természeti képe mindenekelőtt Bernard de Ventadorn *Tant ai mo cor ple de joya* kezdetű versének első *cobláját* idézi: a lélekben immanensen létező *joy* kozmikus kisugárzása folytán képes megváltoztatni a valóságot, képes a hideg téli havat, fagyot és zúzmarát tavaszi virággá varázsolni.<sup>20</sup>

A *flors versa* motívum R. Brusegan szerint egyúttal megvilágíthatja azt a különbséget is, amely Raimbaut d'Aurenga és Bernard de Ventadorn esztétikai és poétikai felfogása között létezett. Raimbaut — szerinte — nem egy konkrét, jelzés értékű virágot (liliomot, vagy jégvirágot) énekel meg *cansójában*: a *flors versa*ának ezért is nincs színe, szemben a Bernard de Ventadorn hasonló témájú költeményében szereplő költői képpel, melyben a *joya* hatására a hideg tél fehér, bíbor és sárga színű virágokká változik:

Tant ai mo cor ple de joya,  
 Tot me desnatura,  
 Flor blancha, vermelh' e groya  
 Me par la frejura. (4. 1–4)

A *flors versa* ilyképpen mint *adynaton*, a fordított valóság szimbólumaként a trubadúrok lelki instabilitásához, érzelmi bizonytalanságához hasonló poétikai realitást fejez ki. Miként R. Brusegan kifejti: „Az ének formális mozgató erejének, a megfordításnak az elve mint lényegi elv nyeri el létjogosultságát, minthogy ahhoz az érzelmi instabi-

<sup>18</sup> W. T. Pattison: I. kiad., 199–203. l.

<sup>19</sup> Le secret de la „Flors versa”. — In: Revue des Langues Romanes XCVI (1992), No 1, 122. l.

<sup>20</sup> A középkori „fordított világ” toposzáról (*adynaton*) vö. E. R. Curtius: La littérature européenne et le Moyen Age latin. Paris, 1956, 117 s. köv. ll.

litáshoz hasonló költői realitást hoz létre, amely a szerelmi tapasztalat két ellentétes pólusa, a *mercé* reménye és a kétségbeesés, a felmagasztalt *joi* és a szenvedés között örlődő szerelmest jellemzi.”<sup>121</sup>

Miután Raimbaut a „megfordítás elvét” a trubadúrok riválisaira, a *gen fad’enverse*-ának minősített *lauzengierek*re is kiterjesztette (III. strófa), akik a *fin’amor* szabályaival ellentétesen cselekszenek, a negyedik *coblá*ban a szerelem szélsőséges vonásai által előidézett „önfelejtésről” és tehetetlenségről szól, amely a pacsirta aláhanyatlásának metaforájával ábrázolt Bernart de Ventadorn-i magatartásra emlékeztet.

Quar en baisan no’us enverse  
No m’o tolon pla ni tertre,  
Dona, ni gel ni conglapi,  
Mas non-poder trop en trenque,  
Dona, per cui chant e ciscle,  
Vostre belh uelh mi son giscle  
Que’m castion si’l cor ab joi  
Qu’ieu no’us aus aver talant croi. (16, IV)

(Nem tántorít el sem síkság, sem domb, sem fagy, sem zúzmara, hölgym, hogy csók-jaimmal feldöntsem, csak a tehetetlenség veszi el /erőmet/. Hölgym, akihez énekem szól, a kegyed szép szemei tüskés ágak számomra, melyek oly örömmel sújtják szívemet, hogy nem ébrednek álnok vágynak benne.)

A lovagi szerelemre emlékeztető „*non-courtois*” magatartást (*Quar en baisan no’us enverse*) a szeretett hölgy iránti érzelem visszatartó ereje szelídíti meg, és a hölgy visszautasításától való félelem ez esetben is ugyanolyan „bénultságra” (*non-poder*) és „önfelejtésre” vezethet, akárcsak a hölgy szeme tükrebe való narcisztikus belefeledkezés Bernart de Ventadorn „pacsirta-énekében”:

Anc non agui de mi poder  
Ni no fui meus de l’or’ en sai  
Que’m laisset en sos olhs vezer  
En un miralh que mout me plai. (31, 17–20)

A két költemény ontológiai összefüggésére utal az a tény is, hogy Bernart de Ventadornhoz hasonlóan, a *non-poder*-t, a „képtelenség állapotát” Raimbaut d’Aurenga is a hölgy ígéző tekintetével magyarázza, hozzá oksági kapcsolatba (*Vostre belh uelh mi son giscle*).

A hölgy szép szeme (*belh uelh*) és a tüskebokor (*giscle*), valamint a „büntetés okozta öröm” *oxymoronszerű* ellentétét az oldja fel, hogy amikor a büntetés eszköze a hölgy szép szeme lesz, akkor maga a büntetés örömmé változik.<sup>122</sup>

Feltételezhető, hogy a *flors enversa*-motívum végső soron a középkori költészetben is továbbélő Narcissus-mítoszhoz kapcsolódik, amely Bernart de Ventadorn *Lau-setájától* egészen Guillaume de Lorris *Rózsa regényéig* megtalálható a régi francia és oksztán költészetben. Az Ovidius *Metamorphoses*-ében önmaga tükörképétől megrészeült mitológiai hős, aki halála után nárciszvirággá változott, a *trobar clus* zárt és

<sup>21</sup> I. m., 125. l.

<sup>22</sup> Vö. P. Bec: *Anthologie des troubadours*. Paris, 1979. 154. l.

különleges szemantikai értékrendszerében így alakulhatott át „fordított virággá”,<sup>23</sup> s a *flors enversa* pedig ekképpen utalhat enigmatikus jelentésével a hölgy tartózkodó büszkeségét a költészet szuverén és öntörvényű értékeivé változtató és szublimáló alkotói magatartásra.

Mos vers an — qu’aissi l’enverse.  
Que no’l tenhon bosc ni tertre —  
Lai on om non sen conglapi.  
Ni a freitz poder que i trenque.  
A midons lo chant e’l ciscle  
Clar, qu’el cor l’en intro’l giscle,  
Celh que sap gen chantar ab joi  
Que no tanh a chantador croi. (16, VI)

(Menj versem — úgy fordítom, hogy nem tartja vissza sem erdő, sem domb — oda, ahol nincs zúzvara, sem erős hideg, mely hasogat. Tisztán énekelje el hölgyemnek — hogy szívéig hatoljon a tüske — az, aki örömmel tud énekelni, amire nem képes hitvány énekes.)

A költemény gondolati és tartalmi nehézségével egyenes arányban van verselésének nehézségi foka: az első *cobla* ritka rímszavai az összes *coblá*ban ugyanolyan sorrendben követik egymást, s ezáltal a *trobar clus* költője formailag, verselési szempontból is a sokkal nehezebb és bonyolultabb megoldást választotta.

Az eredetiséget kereső Raimbaut d’Aurenga egy különös, új műfajt is teremtett, melyet „*no sai que s’es*”-nek nevezett el. Az „abszurd” költemény nemcsak Guilhem de Peiticus-nak a semmiből teremtés filozófiai problémáját felvető, a „*dreyt nien*”-ről szóló versére utal vissza,<sup>24</sup> hanem egyben — a *trobar clus* talányos és homályos stílusában — azoknak az udvari *cansó*knak a paródiája is, amelyekben az udvari szerelmes amiatt panaszkodik, hogy hölgye túlságosan sokáig várakoztatja.

Escotatz, mas *no sai que s’es*,  
Senhor, so que vuelh comensar;  
Vers, estribotz ni sirventés  
No es, ni nom no’l sai trobar: (28, 1–4)

(Ím, halljátok, de nem tudom, mi ez, urak, amit /most/ el akarok kezdeni; Nem *vers*, sem *estribot*, sem *sirventés*, még nevet sem tudok találni neki;)

Que ben a passat quatre mes,  
Oc, e mais de mil ans, so’m par,  
Que m’a autrejat e promes  
Que’m dara so que m’es plus car.  
Dona, pus mon cor tenetz pres,  
Adosatz mi ab dous l’amar. (28, 19–24)

(Már több mint négy hónap telt el azóta, igen — ami ezer évnek tűnik nekem —, hogy /hölgyem/ megígérte, megajándékoz avval, ami számomra a legkedvesebb. Hölgyem, minthogy elrabolta szívemet, édesítse meg szelídségével a keserűségemet.)

<sup>23</sup> Vö. R. Brusegan: I. m., 137. l.

<sup>24</sup> Ld. L. Lawner: „Tot es niens”. — In: *Cultura Neolatina XXIX* (1969), 155–167. l.



A vers tréfás-ironikus regiszterét maga a költő fedi fel az ajánlásnak szánt utolsó sorokban:

Vai, ses-nom, e qui't demanda qui t'a fag, digas li d'En Rambaut,  
que sap ben far una bala de foudat, quan si vol. (28, VI)

(Menj, névtelen, s ha azt kérdik tőled, ki alkotott, mondd, hogy Raimbaut úr, aki, ha akarja, egy sereg bolondságot tud csinálni.)

Ezek az öniróniától sem mentes sorok, miként legtöbb költeménye, azt mutatják, hogy Raimbaut d'Aurenga többre tartotta a költői szellem „csillogását”, a formai bravúrt és virtuozitást a *trobar leu*-ra jellemző, nyíltan vállalt érzelmeknél. A *trobar clus* művészeként tudatosan kereste a poétikai eredetiséget és a formai, verselési nehézségeket, az előtte még senki által nem próbált verstechnikai megoldásokat. A „hermetikus” gondolatok keresése mellett arra törekedett, hogy a költészet „tisztá féméről” lehántsa, ledörzsölje a felesleges és értéktelen szavak „rozsdáját”, s ezáltal láthatóvá és érzékelhetővé tegye az „abszolút költészet” lehetőségeit és értékeit. Nem véletlen, hogy többen Mallarmé és a *l'art pour l'art*-költészet egyik korai előfutárát látták benne.

### *Guiraut de Bornelh, a trobar ric és a trobar plan trubadúrja*

A kutatók véleménye sokáig megoszlott Guiraut de Bornelh költészetének értékeiről, holott a limousini trubadúr életművének (77 költemény!) gazdagsága és változatossága okán már életében kiérdemelte — *vidája* szerint — a *Maestre dels Trobadors* kitüntető elnevezést. Dante is a *rectitudo* elsőrangú költőjének nevezte egészen addig, amíg nem értékelte többre Arnaut Daniel még bonyolultabb és „manieristább” költészetét.

A Dordogne vidékéről származó Guiraut de Bornelh a trubadúrok tipikus vándoréletét élte, s a négy ibériai királyság (Aragónia, Kasztília, León és Navarra) udvaraiban ugyanúgy megfordult, mint V. Rajmund toulouse-i gróf udvarában. A hűbéri viszonynál mélyebb kapcsolat fűzte Oroszlánszívű Richárdhoz, s különösképpen Raimbaut d'Aurengához, akit a barát őszinte fájdalmával búcsúztatott el korai halálakor.

Guiraut de Bornelh nem elsősorban költeményeinek mennyiségével, hanem azok változatosságával múlta felül kortársait. A klasszikus szerelmi ének, a *canso* műfajában — melyek verseinek a felét teszik ki — a *trobar leu* megszokott, hagyományos témáit (a hölgy dicsérete, esedezés a szerelméért, kétségbeesés hűvössége miatt, a boldog szerelem öröme stb.) a *trobar ric* zsúfolt és szokatlan képei, gazdag és szemléletes retorikai alakzatai s keresett, ritka rímei kompenzálják.

Egyik híres *cansó*jában eredeti állathasonlatokkal és *hiperbolákkal* érzékelteti azt a felemelő állapotot, amikor a tavaszi természet vidámságának és az ébredő szerelem örömének hatására „ügyesebb, mint a leopárd, s fürgébb az őznél és a sarvasznál”:

M'es aitan beus  
Lo doutz temps a l'issir de martz  
Que plus sui salhens que leupartz  
E vius, non es cabrols ni cers. (12, 5–8)<sup>25</sup>

<sup>25</sup> A. Kolsen: Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh. Halle, 1935.

A hölgyétől ajándékba kapott gyűrűt megpillantva, minden fájdalma elmúlik, s oly könnyűnek érzi magát, mint egy seregély, és e gyűrűnek hála, oly bátorság tölti el, hogy „nem fél többé semmitől, sem lándzsától, sem dárdától, sem acéltól, sem vastól”:

Bona domna, lo vostr' aneus  
Que'm detz, mi fai tant de socors  
Qu'en lui refranchi mas dolors.  
Quan lo remi, e torn plus leus  
Qu'us estorneus.  
Puois sui per lui aissi ausartz  
Que no'us cuidetz, lansa ni dartz  
M'espaven ni aciers ni fers: (12, 27–33)

E *coblából* nyilvánvalóvá lesz, hogy a csodás tulajdonságokkal bíró gyűrű, a *domna* szerelmének és hűségének szimbólumzálogaként olyan természetfeletti képességekkel, bátorsággal és erővel képes felruházni a szerelme, akárha a hölgy odaadásával és *mercéjével* jutalmazta volna meg a trubadúrt.<sup>26</sup>

Másrészt azonban a költő azt sem titkolja el, hogy a túlságos szerelmi érzésektől felzaklatott lelke ugyanúgy hánykolódik, mint a hajó a szelek és hullámok hátán:

E d'autra part sui plus despers  
Per sobramar  
Que naus, quan vai torban per mar  
Destrecha d'ondas e de vens:  
Aissi'm destrenh lo pensamens. (12, 35–39)

Végül saját helyzetét egy tökéletesen kibontott kép-hasonlatban az ostromlott várhoz hasonlítja, melynek a túlerőben lévő ellenséggel szemben nincs más kiútja, mint a megadás. A szemléletes költői képpel illusztrált magatartás a Bernart de Ventadorn-i klasszikus *fin'amor*-attitűdre emlékeztet: egyedül a szeretett hölgy előtti meghódolás vezethet a szerelem és a *domna* kegyének elnyeréséhez.

Domn', aissi co'l frevols chasteus  
Qu'es assejatz per fortz senhors,  
Quan la peireira franh las tors  
E'l calabres e'l manganous.  
Et es tan greus  
La guerra das totas partz  
Que no lor ten pro genhs ni artz,  
E'l dols e'l critz es grans e fers,  
De cels dedins, que ant grans gers,  
Sembla'us ni'us par  
Quez aja'n mercé a cridar,  
Aissi'us clam mercé umilmens,  
Bona domna et avinens. (12, 53–65)

(Hölgyem, amikor a gyenge várát erős urak ostromolják, amikor a kőhajítók és a faltörő kosok rontják a vártornyokat, s a harc oly hevesen tombol minden oldalon, hogy sem

<sup>26</sup> A gyűrű szimbolikus értékéről a középkorban ld. M. Lazar: I. m., 120. l.

fortély, sem a hareművészet nem segít már a várvédőkön; amikor felhangzanak az ostromlottak fájdalmas, vad kiáltásai, nem tűnik úgy kegyednek, hogy nem marad más választásuk, mint kegyelemért kiáltani? Ugyanígy könyörgök én is alázattal a könyörületéért, nemes és bájos hölgy.)

A *trobar ric* legerőteljesebb hatását az a virtuóz *devinalh* — abszurd ellentétekre és paradoxonokra épülő vers — mutatja Guiraut de Bornelh költészetében, amely Guilhem de Peitieu *Farai un vers de dreyt nien*

s ugyanúgy a „nonszensz” típusú versek regiszteréhez tartozik, mint Raimbaut d'Aurenga *Escotatz, mas no sai que s'es* c. alkotása.

Guiraut *devinalh*-jának minden egyes sora a legváratlanabb és legellentétesebb gondolatokat társítja és szembesíti egymással sűrűn alkalmazott adekvát retorikai alakzatok, *oxymoronok* segítségével:

Un sonet fatz malvatz e bo,  
E re no sai de qual razo  
Ni de cui, ni com, ni per que,  
Ni re no sai don me sove:  
E farai lo, pos no'l sai far,  
E chan lo qui no'l sap chantar! (53, I)

(Egy rossz és jó dalt alkotok, nem tudom, miről, vagy kiről, miként és miért, s arról sem tudok semmit, ami eszembe jut. Mégis elkészítem, noha nem tudom elkészíteni, s az fogja énekelni, aki nem tud énekelni.)

Mindazonáltal Guiraut de Bornelh — az első trubadúrhoz hasonlóan — megpróbál értelmet adni a versében felvonultatott képtelenségeknek, szemantikai abszurdításoknak. Míg Guilhem de Peitieu közli, hogy egyfajta révületben, „alva lovon” alkotta a „sem-miről” szóló költeményét, a limousini trubadúr hölgye érzéketlenségével és értetlenségével indokolja zavart tudatát és zaklatott lelkiállapotát, amelyet az egymást kizáró ellentétek abszurdítása, „értelmetlensége” fejez ki a poétikum szintjén. Ezzel a különös költői eljárással kísérli meg ráébreszteni érzéketlen hölgyét a *mercé* gyakorlására.<sup>27</sup>

Cela m'a fach oltracuidar  
Que no'm vol amic apelar.  
.....  
Ela'm pot en mo sen tornar.  
Si'm denhava tener en char. (53, 47–48, 50–51)

(Ő miatta vesztettem el értelmemet, aki nem hajlandó a kedvesének hívni. (...) De /hölgyem/ visszaadhatná a józan eszemet, ha kegyeskedne szerelmében részesíteni.)

Mindennek ellenére Guiraut de Bornelh nem foglal egyértelműen állást a *trobar ric* mellett. Miként a Raimbaut d'Aurengával folytatott költői vitából kitűnik, védelmébe veszi a *trobar plan*-t, a mindenki által könnyen érthető költészetet. Több *cansó*jában is hangsúlyozza, hogy nagyobb lesz művészetének értéke, ha minél többen örömeiket lelik benne, mert könnyen megértik.

<sup>27</sup> Vö. E. Hoepffner: I. m., 90–91. l.

Be'l saupra plus coberts far,  
 Mas non a chans pretz enter,  
 Can tuch no'n san parsoner,  
 Qui que's n'azir, me sap bo,  
 Can auch dire per contents  
 Mo sonet rauquet e clar  
 E l'auch a la fon portar. (4, 8–14)

(Sokkal homályosabbá tudnám tenni /énekem/, ám egy dálnak nincs teljes értéke, ha mindenki nem részesülhet belőle. Ha mást bosszant is, én szívesen hallgatom, ha érdes, de tiszta hangon, boldogan éneklik versemet, amikor a forráshoz /vizért/ mennek.)

Ez a tiszta, világos nyelvezet és könnyen áttekinthető szerkezet, a rövid strófák és a viszonylag egyszerű rímek teszik valószínűvé Guiraut de Bornelh híres *albá*jának népi eredetét. Az *alba* műfajáról Pierre Bec pontos meghatározását idézhetjük: „Általános értelemben az *albát* úgy határozhatjuk meg, mint egy, két szerelmes elválásának témájáról alkotott lírai költeményt. Egy röpke és gyakran titkos éjszakai együttlét után hajnalban a madarak éneke vagy az éjjeli őr kiáltása ébreszti fel a szerelmeseket, akik panaszkodnak a túl korán érkező nappal miatt. Az *alba* szó, legalábbis az oksztán költeményekben, minden egyes versszak végén rendszeresen visszatér, ahol refrént alkot: innen ered a műfaj elnevezése.”<sup>28</sup>

A legtöbb *albától* eltérően azonban Guiraut de Bornelh tartalmi szempontból módosította a műfaj hagyományos képletét, amikor az éjszaka elmúlása és a hajnal közeledte miatti panaszok s a várfokon vigyázó, hajnalt kiáltó őr (*gaita*) alakja helyett a szerelmeseken féltőn őrködő, hű barát személyét helyezte a középpontba, aki ezáltal az egész költemény névleges főszereplőjévé vált. Guiraut *albá*jában a barát nemcsak megbízható őrzője a szerelmeseknek, hanem mindenekelőtt valóságos szószólójuk, aki egyedül képes összeköttetést létesíteni és közvetíteni zárt világuk és a külvilág között.

A hűséges barát egy magasztos invokációban a legfőbb őrző, Isten segítségét kéri a szerelmesek oltalmazásához:

Reis glorios, verais lums e clartatz,  
 Deus poderos, Senher, si a vos platz,  
 Al meu companh siatz fizels ajuda,  
 Qu'eu non lo vi pos la nochs fo venguda.  
 E ades sera l'alba. (54, I)

„Dicső király, szent fény, tündökletes,  
 Uram, hatalmas Isten, légy kegyes,  
 ha tetszik, légy társam hű pártfogója,  
 leszállt az éj, s nem láttam őt azóta,  
 s már íme, jő a hajnal.”

A *trobar ric* költője a legfőbb őrzőt és oltalmazót invokáló nominális szintagmákat egymást kiegészítő szinonimikus ismétlésekkel emeli ki olyképpen, hogy a szemantikai és retorikai nézőpontból legfontosabb szintagmák (*Reis glorios...Deus poderos*) tökéletes grammatikai párhuzamosságokat alkotnak. Az első szintagma értelmezője (*verais*

<sup>28</sup> La Lyrique française au moyen âge (XII–XIIIe siècles) I. Paris, 1977. 91. 1.

*lums e clartatz*) valójában egy metaforikus perifrázis, amely a *verais* kulcs-jelzővel megkülönbözteti és elkülöníti Istent a természet fényjelenségeitől (hajnal, nappal), amelyek — a műfaj sajátos jellegéből következően — a szerelmesek ártó ellenségei.

Az együttlét örömébe belefeledkezett szerelmesek oltalmazásáért fohászkodó hű barát ezután közvetlenül társához fordul, s a hajnal közeledtét jelző hajnalcsillagra, a többi csillag eltűnésére és a nappalt váró madarak énekére figyelmeztetve, szelíden ébresztgeti:

Bel companho, si dormetz o velhatz,  
Non dormatz plus, suau vos ressidatz,  
Qu'en orient vei l'estela creguda  
Qu'amena'l jorn, qu'eu l'ai ben coneguda,  
E ades sera l'alba. (54, II)

„Jó társam, alszol egyre még? Siess,  
serkenj fel szavamra, ébredezz,  
mert Keleten a reggel hírhozója,  
felkelt a Csillag, sürget már az óra,  
már íme, jó a hajnal.”

Bel companho, en chantan vos apel,  
Non dormatz plus, qu'eu aug chantar l'auzel  
Que vai queren lo jorn per lo boscatge. (54, 12–13)

„Jó társam, énekkel szólítalak,  
ne aludj már: hallom, a madarak  
a csalitban dalolva fényt keresnek.”

Bel companho, eissetz al fenestrel,  
Et esgardatz las ensenhas del cel: (54, 16–17)

„Jó társam, kelj fel, nézz ki, lásd magad:  
közel a csillagoltó virradat.”

Ezekben a *coblákban* az oltalmazó barát aggódó figyelmeztetéseit az azokat harmonikus egységbe foglaló körülírások (*estela creguda/Qu'amena'l jorn*) és *paronomáziák* (*Cre-GUDA...ConeGUDA*) enyhítik. Másrészt viszont a természet figyelmeztető jelenségeinek említése szükségszerűen kitágítja a szerelmesek kezdeti zárt világát, és extra-kontextuális keretet kölcsönöz neki.<sup>29</sup>

Az ötödik *coblában* a barát aggodalmát és odaadó figyelmét antitetikus fokozás emeli ki:

Bel companho, pos mi parti de de vos,  
Eu non dormi ni'm moc de ginolhos,  
Ans preguei Deu lo filh Santa Maria,  
Que'us mi rendes per lejal companhia. (54, 21–24)

<sup>29</sup> I. Szabics: Structure et sens poétiques dans les anciennes chansons d'amour occitanes. — In: Acta Litteraria Acad. Scient. Hungaricae 25 (1983), 3–4, 240–41. l.

„Jó társam, lásd, le sem hunytam szemem,  
mióta elszakadtunk, szüntelen  
csak térden álltam, s Jézust csdve kértem,  
hogy hű barátul visszaadna nékem.”

A 23–24. sorokban megjelenő fohász tulajdonképpen a kezdeti invokáció, a szerelmes társ oltalmazásáért Isten segítségül hívásának megismétlése. A hűséget és a barátságot megjelenítő jelzős szerkezet (*lejal companhia*) *figura etymologicát* alkot a *companh* és *companho* visszatérő terminusokkal, s ez az etimológiai azonosság juttatja érvényre az *alba* alapvető kulcs-szavainak szemantikai és kontextuális azonosságát is.

Az utolsó strófa, melynek hitelességét számos kutató kétségbe vonta,<sup>130</sup> szerelmesnek az őrző barát aggodalmaira adott frappáns és büszke válaszát tartalmazza. A szerelem és szerelmese boldogító közelsége — amelyet ezúttal az elvontabb és „távolságtartó” *fin’amor* helyébe lépő, érzékiséget sugalló fizikai kapcsolat tesz egyértelművé — feledtetni mindazokat az emberi és természeti zavaró tényezőket (a féltékeny, a hajnal), amelyek a szerelmesekre a legnagyobb veszélyt jelentik, s amelyekre az aggodalmas barát szüntelenül figyelmezteti őket:

— Bel dous compan, tan sui en ric sojorn  
Qu’cu non volgra mais fos alba ni jorn,  
*Car la gensor* que anc nasques de maire  
*Tenc et abras*, per que non prezi gaire  
Lo fol gilos ni l’alba. (54, VII)

„Oly dús tanyán vagyok, hű cimbora,  
kívánnám: meg ne virradjon soha,  
mert nincsen annál szebb, akit karomba  
tartottam, mit bánom hát a goromba  
féltékeny és a hajnalt.”<sup>131</sup>

Az egész költeményen végighúzódnó látens veszélyt és az általa okozott feszültséget a refrén sűríti magába (*E ades sera l’alba*), amely az egyes strófák végén visszavonhatatlan, végső érvként zárja le az örökődő barát figyelmeztető szavait. Az utolsó strófa új elemmel bővülő refrénsora pedig egyesíti a szerelmeseket fenyegető két közvetlen veszélyt (*Lo fol gilos ni l’alba*).

Az „áttetsző” szerkezetű és világos nyelvezetű *albában* mindössze a búségesen használt, változatos retorikai alakzatok és az expresszív szintaktikai eljárások emlékeztetnek a *trobar ric* hatására, a művészi és poétikai tökéletesség megvalósítására ösztönző, formateremtő szándékaira.

### *Arnaut Daniel, a trobar ric beteljesítője*

Vidája, apokrif életrajza szerint a périgord-i Ribérac-ból származó Arnaut Daniel nemesúr volt, aki komoly irodalmi tanulmányokat folytatott, majd azokat félbehagyva *joglar*, azaz trubadúr és *jongleur* lett, s kifinomult rímeket kitalálva szerezte költemé-

<sup>30</sup> Vö. A. Kolsen: I. m., Einführung, és E. Hoepffner: I. m., 92–93. l.

<sup>31</sup> Lator László fordítása — In: Francia költők antológiája I. Budapest, 1963. 100–101. l.

nyeit, amelyeket ezért nem volt könnyű megérteni, sem megtanulni. (*Arnautz Daniels si fo d'aquela encontrada [...] de Peiregords, d'un castel que a nom Ribairac, e fo gentilhs om. Et amparet ben letras e delectet se en trobar. Et abandonet las letras e fetz se joglars, e pres una manera de trobar en caras rimas, per que soas cansons no son leus ad entendre ni ad aprendre [...].*)<sup>32</sup> 1180-ban, pályájakezdetén jelen volt Fülöp Ágost francia király koronázásán, majd művészetéből élő, szegény trubadúrként „sok jó udvarban” megfordult, miként tizenötödik *cansó*jában megjegyzi. Hosszabb időt töltött Oroszlánszívú Richárd és VII. Alfonz aragóniai király udvarában. Közeli, jó kapcsolatban lehetett Bertran de Bornnal, Hautefort várának trubadúr-urával és Guiraut de Bornelh-jel, a *trobar ric* másik kiváló mesterével.

A XIII–XIV. századi Itáliában a *dolce stil nuovo* költői igen nagyra értékelték Arnaut Danielt, s a *trobar ric* legtehetségesebb trubadúrnak tartották. Dante „az anyanyelv legjobb kovácsának” nevezte (*Fu miglior fabbro del parlar materno*), s az *Isteni Színjáték* Purgatórium részének XXVI. énekében tisztelete jeléül oksztánul szólaltatja meg a périgord-i költőt:

„Ieu sui Arnaut, que plor e van cantan:  
consiros vei la passada folor,  
e vei jauzen lo jorn, qu'esper, denan.  
Ara us precc, per aquella valor  
que vos guida al som d'esta escalina  
sovenha vos a temps de ma dolor!”<sup>33</sup>

Arnaut Daniel kétségtelenül a *trobar ric* legkiemelkedőbb tehetsége, aki trubadúrtársával, Guiraut de Bornelh-jel együtt tudatosan törekedett a trubadúrének formai, retorikai, nyelvi és metrikai megújítására, gazdagítására. Igaz, hogy eközben a gondolatitartalmi eredetiség háttérbe szorult költészetében, ám végső soron — a középkori esztétikai és poétikai konvenciók szellemében — a ribérac-i trubadúr nem a hagyományos költői témák és motívumok megújításában, hanem a változatlan, tradicionális vers-témák újszerű és eredeti formai-poétikai kidolgozásában s verselési technikájában találta meg a *trobar* gazdagításának és megújításának eszközeit és lehetőségeit.

Robert Guiette-nek<sup>34</sup> és Pau Zumthornak<sup>35</sup> középkoriból és *oc* nyelvű „személytelen” költészet alkotási és befogadási feltételeiről, valamint esztétikai és poétikai elveiről tett lényeges megállapításai teljes mértékben érvényesek Arnaut Daniel „*ric*” költeményeire.

Mint R. Guiette találóan írja: „Az *oïl* nyelvű költők számára az udvari dal művészi alkotás, retorikai alkotás. Minden rendelkezésre álló elemből egy tárgyat, egy új realitást igyekeznek létrehozni. Nem a vallomással törődnek, hanem a dallal. Egy dolog foglal-

<sup>32</sup> J. Boutière et A.-H. Schutz: Les Biographies des troubadours. Paris, 1973. 59–61. l.

<sup>33</sup> Dante: Isteni Színjáték, Purgatórium, Huszonhatodik ének, 142–147. sorok. — In: Babits Mihály művei. Budapest, 1986: „Arnaut vagyok, ki sírok, és énekelve járok; látom eltűnt bolondságaimat, de látom a Napot is, melyet remélek, közel már. Most kérlek, az Erőre /Értékre/, mely titeket e lépcső csúcsáig visz: emlékezzetek meg annak idején az én fájdalommról!” (Babits Mihály fordítása)

<sup>34</sup> D'une poésie formelle en France au moyen-âge. — In: R. Guiette: Forme et „sénéfiance”. Genève, 1978. 10 s. köv. l.

<sup>35</sup> Essai de poétique médiévale. Paris, 1972. 190–92 s. köv. l.

koztatja őket, a kompozíció játéka: az ismert elemek elrendezése, a végleges szóbeli alkotás, az éneklésre szánt szöveg, az énekelt szöveg kidolgozása.”<sup>36</sup> Figyelemre méltó az az észrevétele is, hogy az ófrancia korszak költői nem a „tettekben” átéltek, hanem az „ideális” szerelemről szerzik énekeiket: arról, amelyet a „*convention courtoise*” szellemében át tudnának élni. Ugyanígy fontosnak tarthatjuk azt a paradoxonnak látszó következtetést, mely szerint a szóban forgó költők anélkül, hogy a legcsekélyebb mértékben beavatnának bennünket a „törtétekbe”, a legőszintebben és „legmélyebben valának az életéről és önmagukról”.<sup>37</sup> Nem feledkezhetünk meg ugyanis arról az alapvető tényről, hogy a középkori költők gyakran nem érzelmi ihletéstől vezetve szereztek költeményeiket, miként a romantika korának irodalomtudósai feltételezték és elvárták tőlük. Az esztétikai, formai megfontolások és kritériumok elsődleges szerepet játszottak a középkori versalkotásban. „Az esztétikai rend mindennél előbbre való. A mű tárgyát nem szabad összetéveszteni témájával. A téma csak ürügy. A formailag megvalósított mű maga a tárgy” — állapítja meg lényegretörően R. Guiette.<sup>38</sup>

„Mindazonáltal tévedés volna azt gondolnunk, hogy a trubadúrok, *trouvère*-ek és *jongleur*ök invenciója és művészi eredetisége kimerült a hagyományos témák aprólékos, kifinomult megformálásában. Éppen Guiette hívja fel a figyelmet arra, hogy a középkori költészetben sem választható el a tartalom a formától: olyannyira nem, hogy valójában a kettő itt egybeesik: az *esprit courtois* s a mű eszmei tartalma teljes mértékben a kiválasztott formákban keresendő.”<sup>39</sup>

A hagyománytisztelő, „konvencionális” költői gyakorlat azonban nem vált a formai kötöttségek rabjává. Ellenkezőleg, a viszonylag korlátozott számú témák és motívumok verssé formálásakor szinte kimeríthetetlen variációs lehetőségekkel élt, s végső soron a különféle műfajokra érvényes szabályokat követve egy magas színvonalú, intellektuális „játékká” alakult. A költészet „játékként” való felfogásáról, Edgar de Bruyne, a mindmáig legteljesebb középkori esztétikatörténet szerzője ezt írja: „A költészetnek kettős célja van: a tanítás és a gyönyörködtetés. Komoly szándéka szerint az egyetemes tudáshoz, azaz a filozófiához, gyönyörködtető szándéka szerint pedig a játékhoz, azaz a *jongleurs*éghez tartozik: játszva oktat.”<sup>40</sup> Itt mindenekelőtt „nyelvi játékra” kell gondolnunk, amely a művészi kifejező eszközök „kitalálásában”, megválasztásában és elrendezésében, s nem utolsósorban a költői nyelv „elbűvölő erejében”, a „szómagiában” valósult meg, és valójában rendkívül tudatos, zenei harmóniához és metrikai szabályokhoz kötött formai eljárásokból eredt.<sup>41</sup>

\*

<sup>36</sup> I. m., 13. l.

<sup>37</sup> Uo. 14. l.

<sup>38</sup> Uo. 14–15. l.

<sup>39</sup> Szabics Imre: *Epika és költőiség*. Budapest, 1983. 12. l. — R. Guiette: I. m., 16. l.

<sup>40</sup> E. de Bruyne: *Études d'esthétique médiévale* II. Brugge, 1946. 321. l. — A „játék” művészi rangra emelését és értékes emberi cselekedetként való felfogását Aquinói Szent Tamás híres kijelentése is igazolja: „*Ludus est necessarius ad conservationem humanae vitae.*” (St. Thomae Aquinis Opera Omnia... X. Romae, 1888–1902. 351. l.)

<sup>41</sup> Vö. R. Guiette: I. m., 15. l.



A „személytelen költészet” alkotási technikájáról a saját *ars poéticá*jaként is értelmezhető *En cest sonet coind' e leri* kezdetű „sonet”-jében ad hiteles leírást Arnaut Daniel. A költészetet — e versének tanúsága szerint — szinte nem is művészetként, hanem mesterségként fogja fel, s önmagát pedig ugyanolyan mesternek tekinti, mint a fával vagy fémmel dolgozó kézművest. Ez a felfogás arra enged következtetni, hogy a périgord-i trubadúr a művészeteket és a mesterségeket egységes egészként értelmező techné fogalmát eleveníti fel, ill. érvényesíti költeményében.

Igen figyelemre méltó, hogy „sonet”-jében olyan *terminus technicus*-okat használ Arnaut, amelyek az asztalos, az ács vagy a rézmetsző mesterségbeli szókinséhez tartoznak, és saját versalkotó tevékenységét az aranyműves, az ötvös mesterségéhez hasonlíttja, aki addig tisztítja és csiszolja a nyers fémet, amíg abból tökéletes és finoman megmunkált ötvösremeket hoz létre. Hasonlóképpen tisztítja meg ő is a vers nyersanyagát a „hamis szavaktól” (*motz fals*) és a „sántító rímektől” (*rimas estrampas*).

En cest sonet coind' e leri  
Fauc motz e capug e doli,  
E seran verai e cert  
Quan n'aurai passat la lima;  
Qu'Amors marves plan' e daura  
Mon chantar, que de liei mou  
Qui pretz manten e governa. (10, 1)<sup>42</sup>

Derűs, formás énekemben  
szókat metszek, fúrok, vések,  
hívek lesznek, biztosak,  
átcsiszolva ráspolyommal;  
hisz megaranyozza Ámor  
a dalt, mely attól ered,  
ki a hírt (érdemet) vezérli, tartja.

A *trobar ric* gondos és kifinomult eljárásaival és technikájával készített költemény azonban csak akkor lesz teljes, akkor nyeri el végső értelmét, ha „megaranyozza Ámor”: ha az igényesség és a tökéletesség formai keretét lélekkel és szellemmel tölti ki az éneket életre hívó Szerelem, s a vele azonos hölgy, az Érdem és az Érték legfőbb le-téteményese. A kifinomult *trobar* költője az általános értelmű liei személyes névmás használatával is jelzi (*Mon chantar, que de liei mou*, 10, 6) domnájának elvont eszményítését, aki tökéletességével és feltétlen értékével a trubadúrt versalkotásra ihleti. A hagyományos *hiperbolával* (*gensor*) kiemelt, legnemesebb hölgy iránti szerelem — amely végső soron az egyetemes *fin'amor* poétikai megtestesülése — szüntelen erkölcsi tökéletesedésre készíti az udvari szerelmest, s ebből következően Arnaut Daniel is — akárcsak nagy elődei, Marcabru vagy Bernart de Ventadorn — szoros egységben láttatja a „tökéletes szerelem” immanens értékeit és morális-etikai tartalmát:

<sup>42</sup> R. Lavaud: Les Poésies d'Arnaut Daniel — In: Annales du Midi XXII (1910), Toulouse, 1–147. I. Legújabb kritikai kiadása M. Perugi: Le canzone di Arnaut Daniel I–II. Milano–Napoli, MCMLXXVII.

*Tot jorn melhur et esmeri,  
Car la gensor serv e coli  
Del mon, so'us dic en apert.  
Sieus sui el pe tro qu'en cima.  
E si tot venta ilh freid' aura.  
L'amors qu'inz el cor mi plou  
Mi ten chaut on plus iverna (10, II)*

Naponta jobb s tisztább lettem,  
mert szolgálók világszépét,  
ennyit mondanom szabad.  
Ővé lettem és maradtam,  
s nem fázom a szélfuvástól:  
Ámor hint lágy permetet  
bensőmben, míg tél tiporna.

A *cobla* második részében a hagyományos antitetikus toposzt, a tél hidegének és a szerelem „tavaszának”, a külső természet és a lélek belső világának klasszikus ellentétét aktualizálja egyedi költői eszközökkel a trubadúr.<sup>43</sup>

*Hapax legomenon* értékű továbbképzett szavak használatával és a *fin'amor*-költeszetben szokatlan, sőt meglepőnek tetsző, a kereskedelem és a kölcsönözletek világából vett metaforikus képekkel szemlélteti Arnaut a szerelmes érzelmi kiszolgáltatottságát hölgyének és a vele egylényegű szerelemnek. Hölgye szívéből csillapíthatatlan hullám tör elő s árad át az övébe, elborítva és birtokba véve egész személyét. Az érzelmi kiszolgáltatottságot ugyanakkor a „szívek egyesülése”, a szerelmesek legbensőbb lelki-világának összeolvadása és azonosulása ellensúlyozza:

*Que'l sieus cors sobretracima  
Lo mieu tot e bo s'eisaura;  
Tant a de ver fait renou  
Qu'obrador n'a e taverna. (10, 25–28)*

Hisz szívembe átáradtan  
szíve bennem él, világol,  
leigázta lényemet,  
mestert s műhelyt birtokolva.

A „szerelem-okozta-halál” motívumát elődeihez hasonlóan bontja ki a périgord-i trubadúr: A szerelmi szenvedést csak annak okozója tudja gyógyítani, s ha ezt nem teszi, a szerelmes „halálának” vétkét kell magára vennie:

*E si'l maltrach no'm restaura  
Ab un baisar anz d'an nou.  
Mi aucí e si enferna. (10, 33–35)*

Ha csókkal nem oltja szánón  
még ez évben tüzetet (szenvedésemet):  
ölne s kárhozatba hullna.

<sup>43</sup> Ugyanczt a toposzt találjuk Bernart de Ventadorn *Tant ai mo cor ple de joia* kezdetű *cansó*jában (1–12), s Raimbaut d'Aurenga *Flors enversa*-költeményében is (1. *cobla*).

A szerelem által okozott szenvedés és magány azonban — egy sajátos dialektika szerint — ihlet és erőforrás lehet a költői alkotóművészet számára:

Ges pel maltrach qu'eu soferi  
De ben amar no'm destoli.  
Si tot me ten en desert,  
Qu'aissi'n fatz los motz en rima. (10, 36–39)

Bármi kint kell elszenvednem,  
szerelmem örökre éget,  
akkor is, ha odahagy  
engem, ki őt rímbe fontam.

Az öniróniától sem mentes *tornádá*bán a *trobar ric* költője különös és abszurd értelmű metaforákkal jelzi hiábavaló erőfeszítéseit, hogy a szerelem kegyeltje lehessen:

Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura  
E chatz la leb' ab lo bou  
E nadi contra suberna. (10, 43–45)

Arnaut szólt, ki leget pántol,  
úszni ár ellen szeret,  
s ökörrrel vadászni nyúlra.<sup>44</sup>

A *trobar ric* (és a *trobar clus*) belső ellentmondása és alapvető paradoxona — a viszonylag egyszerű költői témák ritkán használt vagy újonnan képzett, nehezen értelmezhető szófordulatokkal, „barokkos”, túldíszített képekkel és változatos retorikai eszközökkel, továbbá belső rímekkel dúsított, bonyolult strófa- és rímszerkezetekkel történő kifejtése — a legszembetűnőbb módon jelenik meg Arnaut Daniel költészetében.

A *Chanson do'lh mot son plan e prim* kezdetű bonyolult felépítésű és rímelésű költeményében a *trobar ric* poétikai eszközei szervesen vegyülnek a *fin'amor* hagyományos sztereotípiáival. A trubadúrénekek elmaradhatatlan kezdő „tavaszi képének” megfestése közben Arnaut az előző *sonet*-jében kifejtett *ars poéticá*ját eleveníti fel: az első strófában egyszerű és könnyen érthető szavakból alkotott éneket ígér, mialatt a második strófában a rá jellemző metaforikus embléma-kifejezésekkel írja le, miként munkálja meg és csiszolja a ritka, értékes szavakat a „Szerelem művészete” segítségével (*Obre e lim/Motz de valor/Ab art d'Amor* 2, 12–14). Valójában még egyszer kibontja az *En cest sonet coind' e leri* incipitű költeményének első *coblá*jában megfogalmazott gondolatot: a költői mesterség és a szerelem (a *fin'amor*) kölcsönös feltételezettségének és összetartozásának eszméjét.

<sup>44</sup> Weöres Sándor fordítása — In: Francia költők antológiája I. I. kiad., 104–105. l.

Chanson do'lh mot son plan e prim  
 Farai puois que botono'lh vim  
 E l'aussor cim  
 Son de color  
 De mainta flor  
 E verdeja la fuolha,  
 E'lh chant e'lh bralh  
 Son a l'ombralh  
 Dels auzels per la *bruolha*. (2, 1)

(Egyszerű és könnyű szavakból szerzek éneket, midőn a füzeket barkák borítják, s /a fák/ magas koronái tarkállnak a rengeteg virágtól; zöldellnek a lombok s a madarak éneke és csivitelése hallatszik az árnyas ligetek mélyén.)

Pel *bruolh* aug lo chan e'l refrim  
 E per qu'om no me'n fassa crim  
 Obre e lim  
 Motz de valor  
 Ab art d'Amor (2, 10–14)

(Hallom a /madarak/ énekét a ligetek mélyén, s hogy ne érjen szemrehányás, értékes szavakat munkálok meg és csiszolok a Szerelem művészetével.)

A további strófákban mindazonáltal egyfajta diszkrét és kifinomult távolságtartás jellemzi Arnaut viszonyulását a *fin'amor*hoz;<sup>45</sup> ennek legnyilvánvalóbb jele a szerelmi titok megőrzése és a rossz nyelvek (a *lauzengierek*) gáncsoskodása miatt érzett aggodalom, ill. a szeretett hölgy iránti tartózkodása, amit a *trobar ric* kissé mesterkéltséggel és túlbonyolított nyelvezetével igyekszik enyhíteni és leplezni:

Per janguolh ges no'm vir alhor,  
 Bona domna, ves cui ador;  
 Mas per paor  
 Del devinalh;  
 Don jois tressalh.  
 Fatz semblan que no'us vuolha;  
 Qu'anc no'ns gauzim  
 De lor noirim:  
 Mal m'es que lor acuolha. (2, IV)

(Egyáltalán nem azért fordítom figyelmemet másfelé, szép hölgy, mert neheztelek, hiszen imádom kegyedet, hanem amiatti félelmemben, hogy meglesik szerelmünket; amikor reszketek az örömtől, úgy teszek, mintha nem vágyódnék kegyed után. Soha nem telt még örömünk „táplálékukban” /ha nyelvüket rajtunk köszörülték/, s nehezemre esik jó arcot mutatnom /a rossz nyelvek felé/.)

Az elemzett énekben leit-motívumként ismétlődik a kényszerű elválás gondolata, s ezért a költemény hangvétele fájdalmas, elégikus. A lírai emóciók az V. *coblá*ban jutnak a csúcspontjukra, amikor az elválás okozta fájdalmat az addigi szerelmi együttlét boldogsága ellenpontozza. A Bernart de Ventadorn *cansó*iban kiteljesedett *fájd*a-

<sup>45</sup> Vö. P. Bec: *Anthologie des troubadours*. I. kiad., 200–201. l.

*lom/öröm* dialektikája!<sup>46</sup> újszerű formai-poétikai aktualizálásként és érzelmi paradoxonként jelenik meg Arnaut Daniel költeményében, aki elődeihez hasonlóan szintén képes — a *fin'amor* szellemiségével összhangban — „örömmé” változtatni az elválás fájdalmát.

Si ben m'acuolh tot a csdalh  
 Mos pessamens lai vos assalh;  
 Qu'ieu chant e valh  
 Pel joi que'ns fim  
 Lai o'ns partim;  
 Dont sovens l'uolhs mi muolha  
 D'ir'e de plor  
 E de doussor  
 Car per joi ai que'm duolha. (12, V)

(Noha visszafelé jövök /visszatérőben vagyok/, gondolataim /még mindig/ kegyednél időznek, mert énekem és értékem abból az örömből fakad, melyet akkor éreztünk, mielőtt elváltunk egymástól; ezért szemem gyakorta könnybe lábad a szenvedéstől és a sírástól, de a kellemes érzülettől is, mert örömet fakasztok a fájdalommból.)

A bonyolult verselésű és rímelésű *canso* formai különlegessége több, egészen eredeti vers- és rímtechnikai megoldásból tevődik össze. A trubadúr mind a hat *coblá*ban ugyanazokat a rímeket alkalmazza (*coblas unisonanz*), de a rímek sorrendje két strófaként változik (*coblas doblas*), csak az *-olha* nőrímek maradnak változatlanok az összes *coblá*ban. Ezenkívül az egyes *coblák* utolsó rímzavai mint derivatív rímek térnek vissza a következő *coblák* elején (*coblas capfinadas*), egyfajta, rímzavakból képzett *anaforákat* alkotva: *bruolha/bruolh*, *s'orguolha/orguolh*, *janguolha/janguolh*, *acuolha/m'acuolh*, *duolha/duolh* stb.

A *trobar ric* leginvenciózusabb költője egy új versformával, a *sestiná*val gazdagította az érett trubadúrlírárt. A *sestina* — amely a *canso* alapműfajának egy speciális változata, s elnevezését is később kapta valószínűleg Petrarcától — hat hatsoros *coblá*ból álló költemény, melynek mindegyik sora egy kulcsszó értékű rímsszóval végződik olyképpen, hogy a hat rímsszó más-más sorrendben tér vissza az egyes *coblák*ban (*retrogradatio cruciata*). Arnaut Daniel *sestinájában* a szórímek permutációja kötött szabályok szerint valósul meg: az egyes szórímek — a b c d e f — az alábbi sorozatban következnek egymás után:

- I. a b c d e f
- II. f a e b d c
- III. c f d a b e
- IV. e c b f a d
- V. d e a c f b
- VI. b d f e c a

<sup>46</sup> Vö. P. Bec: L'antithèse poétique chez Bernard de Ventadour. — In: Mélanges Jean Boutière. Liège, 1971. I. 107 s köv. l.

A *sestina* különlegessége még — a rímshavak permutációján kívül — az is, hogy az egyes *coblák* utolsó rímshava a következő *cobla* első sorának rímshavaként tér vissza (*coblas capfinadas*), ami egyfajta ciklikus folytonosságot kölcsönöz az egész költeménynek.<sup>47</sup>

Arnaut Daniel *sestinája* végeredményben Raimbaut d'Aurenga fentebb elemzett *Flors enversa*-költeményének rímshó-technikáját folytatja, ill. variálja azzal a különbséggel, hogy az orange-i trubadúr *cansójának* nyolc kulcsrímshava mindegyik *coblában* ugyanazon a helyen tér vissza.

A ribérac-i trubadúr *sestinája* rendkívüli népszerűségnek örvendett a kortárs trubadúrok és a későbbi követők között, Guilhem de Saint-Grigoritól az „utolsó trubadúr” Guiraut Riquierig, aki megalkotta közeli formai rokonát, az ún. *redonda cansót*. Hasonlóképpen nagyra értékelte a *sestinában* rejlő formai és rímtechnikai virtuozitást Dante és Petrarca is; előbbi mindazonáltal *Amor, tu vedi...* kezdetű költeményében az Arnaut iránti minden tisztelete ellenére „lerombolta”, azaz továbbfejlesztette az arnauti modellt.<sup>48</sup>

Arnaut Daniel *sestinájának* háromsoros *tornadája* kettésével csoportosítja a hat rímshót, amelyek a következők: *intra, on gla, arma, verga, oncle, cambra*. Hangsúlyoznunk kell, hogy ezek az egymással szemantikai kapcsolatban nem levő, eléggé heterogén jelentéskörű rímshavak a költemény kontextusában nyerik el értelmüket és poétikai értéküket. Az említett szórímek közül egyedül a *cambrának* lehet az „elzárkózó” és titoktartó udvari szerelemre utaló konnotációja,<sup>49</sup> amely természetszerűleg a szórímmel állandósult szókapcsolatot alkotó *vergier* (’gyümölcsöskert”) kulcsszóra is kiterjed:

Lo ferm voler qu'el cor m'intra  
No'm pot ges becs escoissendre ni *ongla*  
De lauzengier, qui pert per mal dir s'*arma*:  
E car non l'aus batr' ab ram ni ab *verga*.  
Sivals a frau, lai on non aurai *oncle*.  
Jauzirai joi, en vergier o dinz *cambra*.  
(XVIII, 1–6)<sup>50</sup>

(A tántoríthatatlan vágyat, mely szívembe hatol, nem tudja onnan kitépni semmiféle csőr, sem hízelgő karma, akinek lelke elkárhozik a szapulás miatt. Minthogy nincs bátorságom titokban elverni őt faággal vagy vesszővel ott, ahol nincs nagybácsi /hogy megfeddjen/, a kertben vagy a szobában fogom élvezni a /szerelem/ örömet.)

A szerelem titkos örömének hagyományos toposzát a *trobar ric* virtuóz versépítő technikájával aktualizálja Arnaut Daniel, aki tehetségesen össze tudta egyeztetni a *fin'amor* elvont és szublimált értékeit a szerelem konkrét valóságával. Végeredményben

<sup>47</sup> A *sestina* kialakulásáról és fejlődésének történetéről ld. R. Dragonetti: La technique poétique des troubères dans la chanson courtoise. Brugge, 1960. 381–457. l.; J. Roubaud: La destruction de la sextine. — In: Change de forme: biologie et prosodie. Paris, 1975.; P. Lartigue: De la sextine. — In: Action poétique 99 (1985), 4–7. l.

<sup>48</sup> Erről bővebben ld. Szigeti Csaba: Az első magyar *sestina*. — In: Literatura, 1992/2, 179–180 és köv. l.

<sup>49</sup> Vö. P. Bec: Anthologie des troubadours. I. kiad., 194. l.

<sup>50</sup> G. Toja: Arnaut Daniel, Canzoni. Firenze, 1961. 375. l.

totalitásként, egységben fogta fel és értelmezte az üdvözítő „tökéletes szerelem” testi és lelki-szellemi összetevőit:

Del cors l'i fos, non de l'arma,  
E cossentis m'a celat dinz sa cambra!  
Que plus mi nafra'l cor que colps de verga  
Car lo sieus sers lai om ilh es non intra:  
Totz temps serai ab lieis com carns et on gla.  
E non creirai chastic d'amic ni d'oncle.  
(XVIII, 13–18)

(Ó, bárcsak testben, nem/csak/ lélekben fogadna titokban a szobájában /hölgyem/! Mert a vesszőcsapásnál is jobban sújtja szívemet, hogy aki őt szolgálja, nem léphet be oda, ahol tartózkodik. Mindig oly együtt leszek vele, mint hús a körömmel, s nem hallgatók sem barát, sem nagybácsi tanácsára.)

A középkori vallásos költészet képeit és szófordulatait is segítségül hívja Arnaut,<sup>51</sup> hogy a transzcendens, végső „örömmel” azonosíthassa hölgyét és a szerelmét, amely hozzá köti:

Qu'aissi s'enpren e s'enongla  
Mos cors en lei com l'escors' en la verga:  
Qu'ilh m'es de joi tors e palaitz e cambra.  
E non am tant fraire, paren ni oncle:  
Qu'en paradis n'aura doble joi m'arma,  
Si ja nulhs om per ben amar lai intra.  
(XVIII, 31–36)

(Mert szívem úgy megkapaszkodott benne s úgy hozzánőtt, mint kéreg a faághoz; tornya, palotája és szobája Ő az örömmel, és sem fivért, sem rokont, sem nagybácsit nem szeretek annyira, (mint Őt); a paradicsomban kétszeresen boldog lesz a lelkem, ha a túlságos szerelem miatt valaha is belép oda valaki.)

Mint láttuk tehát, a *trobar ric* költője a tökéletes formai kidolgozás és a virtuóz verstechnikai megoldások mellett sem feledkezett el érvényesíteni a *fin'amor* alapvető eszmei, esztétikai és etikai értékeit kivételes formaérzékről tanúskodó költeményeiben.

<sup>51</sup> Vö. P. Bec: *Anthologie des troubadours*. I. kiad., 195. l.

# Instrukció vagy széljegyzet? Közelítések a drámai instrukció poétikájának kérdéséhez a spanyol Arany században

KISS TAMÁS ZOLTÁN

## I.

A spanyol Arany század (Siglo de Oro) színpadi szövegeit olvasva szembeszökő, hogy a színműírók — ellentétben például az Erzsébet-kori angol dramaturgiai gyakorlattal — igen intenzíven és eredményesen aknázzák ki a drámai instrukcióban rejlő dramaturgiai lehetőségeket. H. A. Rennert 1907-ben Lope de Vega mintegy 200 első kiadású drámájának instrukciókészlete alapján rekonstruálja a 17. század első felének színpadi szokásait<sup>1</sup>. Konkrét példaként vegyük szemügyre Lope de Vega *El príncipe despeñado*<sup>2</sup> című darabja nyitójelenetének első két instrukcióegységét.

Az 1602 novemberében keletkezett dráma autográf kéziratában 61, tartalmilag meglehetősen differenciált utasításegység szerepel<sup>3</sup>, melyeket az 1616-os madridi és az 1617-es barcelonai Parte-kiadások 49 alkalommal módosítanak. A változások skálája széles: az egyszerű szórendi cseréktől, az igemód megváltoztatásától, a kisebb-nagyobb kiegészítéseken keresztül egészen a teljesen új, a kéziratban egyáltalán nem szereplő instrukciók beiktatásáig. A mű első instrukciója a kézirat olvasatában:

Dentro voces de dos vandos sobre elección de rey  
entre dos herm/an/os, don Martín y don Remón.  
[Belül két csoport hangja a királyválasztásról  
két fivér, don Martín és don Remón között.]

A nyomtatásban:

Ay voces dentro, sobre la elección del rey, y son  
dos bandos, entre don Martín, hermano Mayor, y  
don Remón menor. [Hangok belül, a  
királyválasztásról, és két csoportban vannak, don  
Martín, báty és don Remón, öcs között.]

Az első öt sorban tökéletes drámai szituáció bomlik ki: don Martín és don Remón a király személyéről vitatkoznak. Kizárólag az első instrukció szövegéből értesülünk arról, hogy többen vannak, két politikai tábor képviselnek, valamint arról is, hogy don Remón és don Martín testvérek. Nem túlzás kijelenteni, hogy az első öt sor kizárólag az instrukcióval együtt hoz létre drámai szituációt.

<sup>1</sup> H. A. Rennert: The staging of Lope de Vega's comedias. — In: *Revue Hispanique*, XVI. (1907) 453–485. l.

<sup>2</sup> Lope de Vega: *El Príncipe despeñado*. A critical and annotated edition of the autograph manuscript by Henry W. Hoge. Bloomington, 1955. A dolgozatban ennek a kiadásnak a sorszámozását használom.

<sup>3</sup> Vö. Kiss Tamás Zoltán: A drámai instrukció esztétikájának néhány kérdéséről Lope de Vega *El príncipe despeñado* című drámájának szövegváltozatai alapján. Bölcsészdoktori értekezés. Budapest, 1992.



A jelenet második színpadi utasítása az autográf alapján:

5. Salgan don Remón por una parte, y Mendo Yñigues, Arista y Fortunio; y por otra, don Martín y Albaro Lan y Fernán Peralta. [Lépjen be az egyik oldalon don Remón, Arista és Fortunio; és a másikon don Martín és Álvaro Lan és Fernán Peralta.]

Az 1615-ös és 1616-os nyomtatott változat:

Salen por vna puerta don Ramón, Mendo Yñiguez, Arista, y Fortunio; y por otra, don Martín, Alvaro Laynez, Fernán Peralta; y todo metiendo mano a las espadas. [Az egyik ajtón belép don Ramón, Mendo Yñiguez, Arista, és Fortunio; a másikon, don Martín és Alvaro Laynez, Fernán Peralta; és mind kardjukhoz nyúlnek.]

A *por una parte* és a *por otra* helyhatározók nem a hagyományosan a helyszínt jelző utasításoknak nevezett instrukció típusába<sup>4</sup> tartoznak, mivel valójában nem nevezik meg a drámai történés helyét, hanem a jelenet (fikatív) térvizonylatairól tájékoztatnak.

Az első instrukcióból, illetve a replikák első öt sorából logikailag következően az ábrázolt teret, azaz a két ellenlábas tábor között zajló párbeszéd nyelven kívüli, szituatív kontextusát építik föl. Az utasítás hangsúlyozza a két csoport szembenállását konkrét és politikai értelemben egyaránt. Erre történik utalás a dialógusban is:

123. Remón: que cómo estás contra mí... [hogyan, hát ellenem vagy]

Az 1616-os változatban az iménti két helyhatározó módosul: *por una puerta...por otra* (az egyik ajtón...a másikon]. Nem véletlen elírás: inkább arról van szó, hogy a színházi bemutató jelentős mértékben visszahat a nyomtatásban megjelent szövegre<sup>5</sup>. A nyomtatott szövegben szereplő színpadi utasítás valószínűleg szcenikai megoldást idéz.

Választhatnánk azonban más típusú instrukciókat is. A királyi palotában tartott előadásokra írt művek nyomtatott változatai a produkciók szcenikai gazdagságáról árulkodnak, amihez az anyagi alapot az udvari költségvetés biztosította. Calderón 1687-es, második, javított kiadásban megjelent összes színműveinek harmadik kötetében, az *En*

<sup>4</sup> A különböző instrukciótípológiák kérdéséhez ld. Anne Ubersfeld: *Lire le théâtre*. Paris, 1977. 21. l. passim., Michael Issacharoff: *Texte théâtral et didascalecture*. — In: *Modern Language Notes*, XCVI. évf. 1981, 4, (máj.), 808–823. l.; Jean-Marie Thomasseau: *Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien*. — In: *Littérature*, LIII. évf. 1984. febr., 79–103. l.; Bécsy Tamás: *A dráma lételméletéről*. Budapest, 1984, 215. l.; Marvin Carlson: *The status of stage directions*. — In: *Studies in the Literary Imagination*, XXIV. évf. (2), 1991. 37–48. l.

<sup>5</sup> Lope korának színpadi technikájával kapcsolatban bizonyított tény, hogy a hátsó színpal mindkét oldalán egy-egy ajtó volt. Vö. Rennert: l. m. 476. l. és J. E. Varey: *Staging and stage directions*. — In: F. Casa-M. McGaha (szerk.): *Editing the comedia*. Ann Arbor, 1985. 153. l.

*esta vida todo es verdad y todo mentira* című darab nyitójelenetét megelőzően olvashatjuk:

Descubrese el teatro, que será de monte, y tocan á vn lado caxas, y trompetas, y á otro instrumentos musicos, y salen por vna parte Soldados, y Focas detrás, y por otra Damaso, y detrás Cintia. [Feltáru a színpad, amely hegyet ábrázol, és az egyik oldalon dobok szólnak és trombiták, a másikon hangszerek, és az egyik oldalt katonák jönnek, és utánuk Focas, és a másikon Damaso, és utána Cintia.]<sup>6</sup>

Ugyancsak az első felvonásban található az az utasítás, amelyik színpadi mozgást, árnyalt színészi játékot jelöl:

Sacan los puñales Eraclio, y Leonardo a un tiempo, y despierta Focas. [Eraclio és Leonardo egyszerre veszik elő tőreiket, Focas pedig felébred.]<sup>7</sup>

## II.

Az instrukció térhódítása a kompozíciós eszköztárban tehát már a 17. század legelején vitathatatlan Spanyolországban. Mi lehet azonban az oka annak, hogy a kor színház-, illetve irodalomelmélete nem vesz róla tudomást?<sup>8</sup>

Rögtön hozzá kell tenni, hogy nem sajátosan spanyol jelenségről van szó. Hédelin<sup>9</sup> abbé és Corneille számára a 17. századi francia drámában szórványosan felbukkanó didaszkalikus megjegyzésekben közölt tartalmak sem eszmeileg, sem esztétikailag nem méltóak a verses (!) dialógusszövegek emelkedett stílusához. Corneille azonban — egyrészt praktikus színházi okokat szem előtt tartva, másrészt a nagyobb valószínűség (vraisemblance) kedvéért — kifejezetten javasolja a drámaírónak, hogy „jegyezze ki a lap-szélre” azokat a „kis cselekményeket” (*menues actions*), melyek nem érdemesek arra, hogy a replikák verssoraiban szerepeljenek<sup>10</sup>. Az ilyen „jelentéktelen”, merőben tech-

<sup>6</sup> Calderón de la Barca: *En esta vida todo es verdad y todo mentira*. — In: *Tercera parte de comedias del celebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca...que nuevamente corregidas publica Don Ivan de Vera Tassis y Villaroel*...Madrid, 1987, 154. l.

<sup>7</sup> l. m. 197. l.

<sup>8</sup> Egy gazdag elméleti anyagot közreadó aranyaszázadi drámaesztétikai szöveggyűjtemény közel száz szerzőtől közöl fontos dokumentumokat, a drámai instrukció problémáját azonban egyetlen forrás sem érinti. Vö: Federico Sánchez Escribano — Alberto Porqueras Mayo (szerk.): *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. 2. kiad. Madrid, 1972.

<sup>9</sup> F. Hédelin, abbé d'Aubignac: *La pratique du théâtre*. Párizs, 1657. Német fordítása: Franz Hédelin, Abt von Aubignac: *Gründlicher Unterricht von Ausübung der Theatralischen Dichtkunst, aus dem französischen übersetzt durch Wolf Balthasar Adolph von Steinwehr*. Hamburg, 1737.

<sup>10</sup> Pierre Corneille: *Discours des trois unités. D'action, de jour, et de lieu*. — In: P. C.: *Théâtre complet*.

nikai jellegű „segédletek” (*petit secours*) ugyanis a vándortársulatok munkáját, a jobb, sikeresebb előadást segítik elő.

Napjaink spanyol szakirodalma a drámai instrukció fogalmát általában az *acotación* terminussal jelöli, bár, vélhetően A. Ubersfeld könyvének<sup>11</sup> megjelenése óta, egyre gyakrabban olvashatjuk a *didascalia*, vagy az *elemento didascálico* terminusokat is. Az *acotación* ebben a jelentésben valamikor a 18. és 19. század fordulója körül válik általánossá. Elterjesztői, alkalmazói közül mindenképpen a Shakespearet fordító, a neoklasszicista racionalizmus drámaelméleti hagyományát képviselő Leonardo Fernández de Moratin nevét kell megemlíteni<sup>12</sup>.

Covarrubias 1611-es tezaszusa<sup>13</sup> főnévi formában nem tartalmazza még a kifejezést. Csak mintegy 120 évvel később, a királyi akadémia nagyszótára, a *Diccionario de Autoridades* közli néhány jelentését, aholis a 'határkijelölés', 'elhatárolás' jelentésváltozatok mellett szinonimaként jelennek meg a 'széljegyzet', ill. 'annotáció' kifejezések is<sup>14</sup>. Célszerű azonban előidézni még egy időre Covarrubias már említett szótáránál, s szemügyre venni, melyek azok a terminusok, amelyek a drámai instrukció kérdése szempontjából relevánsak lehetnek?

Az *acotación* mint absztraktum nem fordul elő, az *acotar* ige azonban igen. A *cota* (földrajzi jel, kotta, kvóta, idézet stb.) lexéma 3. jelentése a definíció szerint: „Más szerzők idézése a margón(!) (hivatkozás), és ezért jelentett *feltüntetést* az idézés és a példaadás helyett;...”<sup>15</sup>. *Acotar* tehát annyit jelent: idézni, hivatkozni a lapszálon. Arról van szó, amit a *nota* is jelölhet: „Notas, cerca de los autores, son advertencias marginales.” [A jegyzetek, a szerzőkről, lapszáli megjegyzések.] Ugyanebbe a szemantikai körbe tartozik a *glosa* is: „...általában annotációknak és kommentároknak tekintik őket, melyek szövegekben vagy bármi más írásban szerepelnek..., „Glosszáltni” egy-egy írott vagy kimondott dolgot annyit jelent, hogy *értelmezni*.”<sup>16</sup>

Az iménti definíciók alapján nem meglepő, hogy Covarrubias szöveg-meghatározásában is a középkori hermeneutika textológiai hagyománya érvényesül. Szöveg (texto) az, ami egy szerző olvasata (lectura). Lényegi tulajdonsága, hogy különbözik a lapszáli megjegyzéstől, az annotációtól, azaz a glosszától<sup>17</sup>. Az önálló meghatározás mellett tehát funkcionális (az adott esetben hermeneutikai) és szövegpragmatikai alapon is szembeállítja a vele ellentétes sajátosságokat fölmutató írásművel.

1. köt. Paris, 1957, 127. l.

<sup>11</sup> Anne Ubersfeld: Lire le théâtre. Paris, 1977.

<sup>12</sup> Leandro Fernández de Moratin: Apuntaciones dramáticas. — In: Obras póstumas. Kiad. M. Rivadeneyra. 3. köt. Madrid, 1867–1868. 352. l.

<sup>13</sup> Sebastián Covarrubias Orozco: Tesoro de la Lengua Castellana o Española [Madrid, 1611] Madrid, 1979, fotomechanikai utánn.

<sup>14</sup> Diccionario de la lengua castellana... 1. köt. A–B. 1726. (Diccionario de autoridades. 1. köt. A–C. Madrid, 1979, fotomechanikai utánn.)

<sup>15</sup> „La alegación en la margen de otros autores, y de allí se dixo *acotar* por *alegar* y traer exemplos;...” (kiemelés — K.T.) 367. l.

<sup>16</sup> „...comúnmente se toma por las anotaciones y comentarios que se declaran en los textos o otra qualquier escritura, ...Glossar alguna cosa escrita o dicha, es interpretarla.”

<sup>17</sup> „La lectura de un autor; dixose assi por yr texido y continuado, y también a diferencia de lo que llaman glossa, que es la anotación y apuntamiento sobre el mesmo texto.”

A *Don Quijote* első könyvének előszavában Cervantes nem csekély álszerénységgel „panaszskodik” arról, hogy művének elkészülte után képtelen volt megírni a művelt olvasóközönségnek szóló obligát előszót szonettekkel, loákkal, antik szerzőktől vett idézetekkel ékesítve. Ekkor meglátogatja egy barátja, akinek elmondja, hogy a kóbor lovag története olyan olvasmány

„...mely száraz, mint a gyékénykáka,  
leleményességben szűkölködő, stílusában  
fogyatékos, élcekben szegény, *minden*  
*tudományosságot nélkülöz, a margón nincs*  
*oldaljegyzet, a végén nincsenek utólagos*  
*megjegyzések...*”. (kiemelés — K.T.Z.)<sup>18</sup>

Eszerint az *acotación* a lap margójára írott szöveg, amely a szerző műveltségéről, a klasszikus auktorok alapos ismeretéről tanúskodik, s az adott írásműnek tudományos, művelt jelleget kölcsönöz. A tekintélyre számot tartó szövegek elengedhetetlen kelléke, az erudíció bizonyítéka, ha egy-egy állítás mellett az idézett szerző neve is meg volt adva. Mint M. Foucault írja, egészen a 18. századig mintegy tekintélyérvül szolgált arra nézve, hogy „...a diskurzust bizonyítottként kell elfogadni”<sup>19</sup>.

Ugyanebben az értelemben használja a szót Lope de Vega is. A *La Dorotea* második felvonásában Dorotea és Celia a szerelmi költészetről beszélgetnek. Dorotea szomorú, mivel kedvese, Fernando, Sevillába távozott. Vigasztalására Celia emlékezteti Fernando hozzá írott soraira:

„Ves ahi lo que te ha dejado don Fernando:  
versos, *acotaciones* y vocablos nuevos...” [Látod,  
miket hagyott itt neked don Fernando: verseket  
(verssorokat), széljegyzeteket és új szavakat...]  
(kiemelés — K.T.Z.)<sup>20</sup>

### III.

Jól látható, hogy az *acotación* fogalmához a 17. század derekán még nem társulnak a drámai műfajjal kapcsolatos képzetek. Szövegszemiotikai oldalról vizsgálva, a drámai instrukció írásos megjelenésének alakulásában jelentős szerepet játszik a skolasztikus szövegkezelés eljárás módja is. A könyvnyomtatás elterjedését követően jó kétszáz évig meghatározóak a humanista nyomdász-kiadóknak a középkori exegetikától és hermeu-

<sup>18</sup> „...pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina, sin *acotaciones* en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro.”(kiemelés — K.T.Z.) — In: Miguel de Cervantes: El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Prólogo a la primera parte. Madrid, 1981. 10. l. Magyarul: Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha. Ford. György Vilmos, átd., utószó Benyhe János. Bp., 1989, 1. köt., 10–11. l.

<sup>19</sup> Michel Foucault: Mi a szerző? Ford. Erős Ferenc — In: Világosság, XXII. évf., 1981. július, melléklet, 30. l.

<sup>20</sup> Lope de Vega: La Dorotea. La Habana, 1964. 103. l.

tikától örökölt, majd a reneszánsz tudományosság eszméjéhez igazított filológiai és interpretációs módszerei. Tudományos és oktatási célokkal kiadott drámaszövegekben is szép számmal jelennek meg kommentárok<sup>21</sup>.

Eredetükkel kapcsolatban mindenképpen meg kell említeni, hogy már az alexandriai korból ránkmaradt drámai szövegekben fontos szerepet kapnak az antik filológiai tradícióra támaszkodó, a szöveggondozók által beiktatott magyarázó, illetve technikai jellegű, a replikáktól markánsan elkülönített kritikai szövegkomponensek.

Bizánci Arisztofanész drámakiadásaiából ismerjük a legtöbb, a teljes mű vagy az egyes felvonások rövid tartalmi kivonatát, esetleg a szereposztást, valamint a színhely megjelölését tartalmazó „mellékszöveg-típust”<sup>22</sup>, a *hypothesis*. Funkciója és írásos megjelenési formája miatt méltán emlékeztethet ez a jellegzetesen paratextuális<sup>23</sup> szövegem a modern drámaszövegek instrukcióira<sup>24</sup> is. Míg Wilamowitz-Moellendorf ezekben a drámaszövegekhez fűzött kommentár-szerű megjegyzésekben a későbbi színpadi utasítások egyik archetípusára ismer (véleménye szerint Arisztofanész nem a filológusoknak, hanem a közönségnek szánta<sup>25</sup> őket), addig a *hypothesis* R. Pfeiffer számára sokkal inkább a „tudós olvasó” számára nélkülözhetetlen segédeszköz<sup>26</sup>, hiszen bővelkedtek a kritikai mozzanatokban is. A kommentár pedig, mint K. Stierle fogalmaz, az alexandriai kortól a reneszánszig voltaképpen nem más, mint „...az intézményesült olvasás alapformája”<sup>27</sup>.

A 14. század végétől kezdődően a jegyzetek, a glosszák és az annotációk differenciáltabb kimunkálását tették lehetővé a modern nyomdai eljárások<sup>28</sup>. A humanista könyv, amely azáltal, hogy az ezidáig kéziratos formában (*manuscriptum*, *codex*) létező drámai szövegváltozatokat bizonyos értelemben *véglegesíti*, *állandósítja*, át is helyezi egy új kommunikációs rendszerbe, a nyomtatott irodalméba<sup>29</sup>. A *mise-en-scène* modell

<sup>21</sup> Különösen, ha görögből latinra vagy nemzeti nyelvre fordították a műveket.

<sup>22</sup> R. Ingarden terminológiája szerint. Vö. Roman Ingarden: Az irodalmi műalkotás. Ford. Bonyhai Gábor. Bp., 1977, 215–216. l.

<sup>23</sup> Vö. Jean-Marie Thomasseau: I. m. 79. l., illetve Lukovszki Judit: Kísérlet a para-szöveg elemzésére egy Diderot-drámában. — In: Filológiai Közöny, 1990, 1–2. 15–21.

<sup>24</sup> A hypothesis-terminus színpadi vonatkozásaihoz ld. D. Holwerda: Zur szenisch-technischen Bedeutung des Wortes 'YcOinele' anlässlich einer Bemerkung des Aristophanes von Byzanz zu Eur. Hipp. 171. — In: J. M. Bremer–S. L. Radt–C. J. Ruijgh (szerk.): *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*. Amsterdam, 1976. 173–198. l.

<sup>25</sup> Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf: *Einleitung in die griechische Tragödie*. Berlin, 1921. 146. l.

<sup>26</sup> Rudolf Pfeiffer: *History of Classical Scholarship: From the beginnings to the end of the hellenistic age*. Oxford, 1971, (2. kiad.) 194. l.

<sup>27</sup> Karlheinz Stierle: *Studium: Perspectives on institutionalized modes of reading*. — In: *New Literary History*, XXII. évf. 1991, 1. sz., 116. l.

<sup>28</sup> 1548-ban például G. Giolito kiadja az „Il Terenzio latino, comentate in lingua toscana” c. művét, amely alig húsz év múlva latin-kasztiliai változatban is napvilágot lát. Ld.: Publio Terencio Africano: *Las seis comedias de Terencio escritas en latin y traducidas en vulgar castellano por Pedro Simon Abril*. Zaragoza, 1577.

<sup>29</sup> A 16. században mindvégig jellemző, hogy a megjelenő drámák túlnyomó része verses alkotás, ami a költészethez (irodalomhoz) fűződő viszonyukat erősen befolyásolja. Spanyolországban a korai drámakezdemények általában a *romancerók* és *cancionerók* keretében láttak napvilágot. A 16. századi drámai műfajok kérdéséhez lásd: José Maria Diez Borque: *Los géneros dramáticos en el siglo XVI. El teatro hasta Lope de Vega*. Madrid, 1987.

mellett egyre hangsúlyosabb szerephez jut a *mise-en-page* mint közeg, s ez az új kommunikációs médium jelentős mértékben hat vissza a drámára, illetve a drámaíráásra is<sup>30</sup>.

#### IV.

Sevillai Izidor *Etimologiae* című, a „középkor lexikonának” is tekinthető munkája első könyvének 20. fejezetében (*De notis sententiae*), feltünteti a *virgula iacens*-t, görög nevén *obelos*-t, melyet ott helyeznek el a szövegben, ahol főlegesen használt szavak olvashatók. A drámában viszont használatos egy *diple* elnevezésű szimbólum, melynek „obelos nélküli” variánsa a színjátékszövegekben az egyes szereplők replikáit, illetve a jelenetegységeket különíti el egymástól:

Diple obelismene interponitur ad separandos in  
comoediis vel tragoediis periodos<sup>31</sup>.

A drámai szöveg műfajadekvát tipográfiai szerkezetére vonatkozólag alighanem az egyik legkorábbi spanyol kritikai forrásnak minősül Alfonso de Ulloa bevezetője az általa gondozott és olasz–spanyol szójegyzékkel ellátott 1553-as velencei Celestina-kiadásban<sup>32</sup>. A Don Diego de Acuña-hoz szóló ajánlásban szerepel egy olyan rész, amely — a *tragicomedia* és szerzőjének méltatása után — a mű korábbi szövegkiadásainak filológiai problémáit taglalja<sup>33</sup>. Világosan kitűnik, hogy melyek voltak azok a *szövegkritikai* szempontok, amelyek a kiadás elkészítésében vezették. Figyelmet fordít a szerzőség megállapítására; érinti a mű kiadástörténetét; fontosnak tartja a szöveg filológiai igényű olvasatát azért, hogy a megelőző kiadások „súlyos hibáját”, a helyesírás hiányát és a műfajhoz nem illő szövegrendezését (*mal corregida y sin ninguna orthographia que es por cierto falta muy grande en un libro*) javítani tudja.

Figyelemreméltó az a tudósítói magatartás, amellyel Ulloa a könyvhöz mint a műveltség új hordozójához közelít. A humanista szövegkritika és kiadástechnika követelményeit érvényesíti, amikor a *tragicomedia* műfajához illő szerkesztési és tördelési kivitelnek (oldalformátum) feltűnően nagy figyelmet szentel. Módszerét a klasszikus drámaszerzők (Terentius és Plautus) főleg velencei kiadási gyakorlatára való hivatkozással indokolja (*las comedias de Terencio y Plauto y de otros han sido y están impresas en muy gentil orden*). Ezt a — modern és magas presztízsű — szövegkezelési mintát ugyanis az itáliaiak saját nemzeti nyelvű színműveik publikálásakor is alkalmazták (*y esto mismo han usado y usan los Ytalianos en las suyas*).

<sup>30</sup> Vö: Corrado Bologna: *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*. — In: *Letteratura italiana* (főszerk. Alberto Asor Rosa.) 6. köt. Teatro, musica, tradizione dei classici. Torino, 1986. 475. l.

<sup>31</sup> Más kiadások olvasatában: obolidein. Az általam használt változat: Isidorus Hispalensis Sevillanus: *Etimologiae. De summo bono. Liber I. Cap. XX. De notis sententiae*. Venetiis, Bonetti Locatelli haeredibus Octaviani Scoti. [post 1500] fol. 5 [fr.].

<sup>32</sup> *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en la qual se contienen demas de sv agradable y dulce estilo, muchas sententias [...] Con summa diligencia corregida por el s. Alonso de Villosa; e impresa en guisa hasta aqui nunca uista. [...] impresa en Venecia en casa de Gabriel Giolito de Ferraris y sus hermanos: en el anno del S. MDLIII. (kiemelés — K.T.Z.)

<sup>33</sup> 1500 és 1553 között legalább 10 Celestina-kiadás készült.

Ezen elvárásoknak megfelelően a *comedia* alakjainak nevét a lapszálon, kívül [...*nueo renglon con el nombre a fuera...*] kell feltüntetni. Az adott replika (*parlamento*) után az új dialógusrészletet új (vers)sorba kell szedni: ez érvényes és követendő gyakorlat mind a latin, mind a nemzeti nyelven megjelenő drámaszövegek tekintetében. A *comedia* sajátossága ugyanis a dialogikus felépítés (...*interlocutores, que de passo en passo uan hablando...*), s ez Ulloa számára olyan lényeges kritérium, amely alapvetően megkülönbözteti más típusú szövegektől, például a történeti értekezéstől (...*historia, o otra composition semejante...*). (A történeti prózával való éles szembeállítás természetesen Ulloa történetírói tevékenységével magyarázható<sup>34</sup>.)

A tárgyalt forrás ugyan nem érinti a szigorú értelemben vett színpadi instrukció kérdését, kiadástechnikai és műfajelméleti szempontból azonban mindenképpen tükrözi a drámai szöveggel szemben támasztott szerzői (írásmodell) és olvasói elvárási mintákat. A 16. század folyamán számos kiadásban megjelent *Tragicomedia* által közvetített minta fontos szerepet játszik a 17. századi színpadi szövegek irodalmi rangjának kialakulásában<sup>35</sup>.

## V.

A dolgozat legelején feltett kérdésre, hogy tudniillik miért nincs mondanivalója a spanyol drámaelméletnek az instrukcióra vonatkozóan, azt a választ adhatjuk, hogy a színházi kommunikáció elsődlegessége, a befogadás közösségi formájának primátusa, a színpadi előadás élményének népszerűsége és intenzitása miatt egyelőre nem válnak mérvadóvá a drámai műhöz mint szöveghez történő teoretikus közelítések. Lope de Vega és Calderón korát követően egészen a 19. századig a klasszikus hármasság elveinek érvényesülése, illetve ennek számonkérése áll a spanyol drámaelméleti gondolkodás középpontjában. Elsősorban a 17. századi francia esztétika befolyásának köszönhető, hogy a spanyol poétika (amely Európában talán a legtávolabbi volt képes ellenállni a neoklasszicizmus egységesítő törekvésének) jó kétszáz évig a normatív művészetelmélet hatása alatt áll. Lope de Vega már 1609-ben a madridi akadémia arisztotelianus képviselőinek kifogásaira szánta válaszul (és védekezésül) híres *Arte nuevo*-ját. Bár teljesen újszerű volt az, ahogyan — elsősorban a természetutánzás elvétől vezetve — a drámai kifejezés nyelvi (retorikai-stilisztikai) eszközeiről, illetve a verbális megjelenítés dramaturgiai szabályairól ír a színpadi utasítás kérdését mégsem veti föl. Figyelemre méltó az a tanácsa is, hogy a bonyodalmas cselekményszövés kontrollja érdekében a drámaíró készítsen rövid *prózai*(!) szinopszist, mielőtt nekilátna a felvonás megírásának.

El sujeto elegido, escriba en prosa  
y en tres actos de tiempo le reparta,...]

<sup>34</sup> Al(f)onso de Ulloa 1580-ban halt meg Velencében. Biográfus és történetíró, aki II. Miksa és II. Fülöp megbízásából diplomáciai missziót is teljesített. Fő műve az V. Károlyról írott életrajz. Vö. Antonio Romeu de Armas: Alfonso de Ulloa, introductor de la cultura española en Italia. Madrid, 1973.

<sup>35</sup> A spanyol dráma irodalmi presztizsének kérdéséhez ld.: E. J. Rodríguez-Baltanás: Literatura y paraliteratura en Lope de Vega. — In: Revista de Literatura, L. 1988, 90. 49. l.

[Miután a tárgyat kiválasztotta, írja meg  
prózában  
és ossza el három felvonásra]<sup>36</sup>

Köztudott, hogy a francia neoklasszicista poétika egyik megalkotója, Boileau, Lope dramaturgiájára mint elrettentő példára utal, amikor a józan ész (raison) diktálta kompozíciós eszmények fensőbbiségét hangsúlyozza<sup>37</sup>.

A jobbára deduktív eljárású neoklasszicista drámaesztétika értelmezésének tárgya elsősorban a tér, idő és cselekmény egységessége, a jellemek rendszere, valamint az ábrázolás valóságossága (természetutánc), és természetesen az erkölcsiség elve volt. A drámai instrukció problémája viszont a műfajiság és a kompozíció viszonyának *textológiai* (filológiai) kérdéseként vetődik föl. A csakis írott<sup>38</sup> formában megragadható színpadi utasítás sajátosan *műimmanens* problémája a dráma egészének vizsgálatában eleve *szövegszerűséget*, az elemző részéről pedig *deskriptív*, a „tervezet” (poétika) és az eredmény (az adott mű konkrét megvalósulása) közötti viszonyokat feltáró *kritikai*<sup>39</sup> magatartást feltételez. Egészen a pozitívista, nem külső, filozófiai–esztétikai érvelést alkalmazó, hanem a szöveget és annak körülményeit vizsgáló színház- és irodalomtörténet megjelenéséig (a 19. és 20. század fordulóján) uralkodó a drámaelméletben az a normatív szemlélet, amelyen nem is kérhető számon a kizárólag szöveggént manifesztálódó drámai komponensek kapcsolatrendszerében érvényesülő ontológiai és fenomenológiai viszonyok értékelése. A horatiusi *res/verba* dichotómiából a spanyol gondolkodók is mindenekelőtt a *res*-re koncentrálnak<sup>40</sup>. Még akkor is, ha például A. de Ulloának a dráma műfajadekvát nyomdatechnikai megjelenítésével szemben támasztott kritikai igényességében, vagy a szöveg 17. századi értelmezéseiben csírájában jelen van az a tudásanyag, amely indokolhatná a drámai utasításra történő reflexiót. A 17. századi spanyol nemzeti dráma másságának, az angoltól vagy a franciától eltérő voltának egyik — nem feltétlenül a legjelentősebb, ám mindenképpen kézzelfogható — jegye fejeződik ki a színpadi utasítás gyakori használatában, valamint a rá háruló dramaturgiai feladatok differenciáltságában. A természetutánc elve, valamint a néző igényeit kielégíteni kívánó drámai megoldások (mozgalmasság, fordulatok, izgalmas cselekmény, gyakori helyszín- és időváltások) megkövetelik, hogy mindez valamilyen módon láthatóvá váljék a kéziratban, majd nyomtatott változatban is. Az *acotación* mintegy magától értetődően

<sup>36</sup> Lope de Vega: *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). In: Sánchez Escribano–Porqueras Mayo: I. m. 160. l.

<sup>37</sup> „Túl a Pyreneken egy költő szabadon/Egy napra éveket, szorita, színpadon. [...] De mi, kiknek ebben törvényt az ész szabott/ Művésziileg akkép adjunk színdarabot./ Hogy egy helyt, egy napon történjék s egy legyen/ A tett, mely előttünk a színen véghezmegyen.” (Boileau: *A költészetről*. [Art poétique 1674] ford. Erdélyi János. Bp., 1885. 16–17. l.)

<sup>38</sup> Noha az irodalom, s különösen a drámai irodalom színházon kívüli befogadásában az olvasással szinte egyenlő rangú és gyakoriságú volt az auditív, hallás utáni recepció is. Számos példát hoz erre: margit Frenk: *Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro*. — In: *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Szerk. Guiseppe Bellini. Roma, 1982. I. köt. 101–123. l.

<sup>39</sup> Vö: Umberto Eco: *Bevezetés a „Nyitott mű” című tanulmánykötet második kiadásához*. — In: U. E.: *A nyitott mű. Válogatott tanulmányok*. Bp., 1976. 9. l.

<sup>40</sup> Antonio García Berrio: *Formación de la teoría literaria moderna*. I. köt. *La tópica horaciana en Europa*. Madrid, 1977. 422. l. *passim*.



kínálkozik erre a szerepre. Ebben a tekintetben azonban a spanyol poétikai diskurzus eléggé kötődik a klasszikus hagyományokon nyugvó, racionalisztikus és általában a hármas egység doktrínáját hangsúlyozó európai kánonhoz, mintsem hogy különösebb figyelmet szentelne a színpadi utasítás e modell kereteit túlfeszítő kérdéskörének. Az elméletet a spanyol barokk korában is, mint Garcia Berrio a humanizmussal kapcsolatban fogalmaz, egyfajta „önkéntes elvakultság” (*voluntaria ceguera*) jellemzi; azokat a problémákat, amelyeket nem kodifikált Arisztotelész, nem tartják méltónak a vizsgálatra. A művészet, a dramaturgiai gyakorlat azonban ezen a téren is messze meghaladja az apriorisztikus és erősen sematizált esztétikai alapelveket.

## Montesquieu és a Perzsa levelek

FERENCZI LÁSZLÓ

1711-ben két előkelő perzsa elhagyta Iszpahánt. Nyugat felé mentek, az egyikük már korábban bejárta Indiát. Törökországon és Olaszországon keresztül érkeznek meg 1712-ben Franciaországba. Rendszeresen leveleznek az otthoniakkal és egy időközben Velencébe eljutott perzsával, s néha egymással is. Leveleket írnak és leveleket kapnak. Az egyiket Üzbégnek, a másikat Rikának hívják. Üzbég háremét hagyta Iszpahánban, feleségeivel és eunuchjaival. Összesen százhatvanegy levelet váltanak, ebből Üzbég ötöt írt asszonyainak és hatot öreiknek. Az eunochok tíz levelet, pontosabban beszámolót küldenek Üzbégnek, a feleségek ugyanannyit. A levelek jó kétharmada a két barát franciaországi benyomásait mondja el. Az utolsó levél a háremben kitört lázadásról szól. Dátuma 1720. Hogy mi történt azután a két perzsával, és hogyan reagáltak a híradásra — nem tudjuk.

Nem tudjuk, mert a mindenható regényíró, az 1689-ben született Montesquieu megszűnt érdeklődni irántuk, és sietve kiadta levelezésünket. A *Perzsa levelek* 1721-ben jelent meg Amszterdamban. Óriási sikert aratott. „Ouvrage de plaisanterie plein de traits qui annonce un esprit plus solide que son livre. C’est une imitation du *Siamois de Dufresny* et de l’*Espion turc*, mais une imitation qui fait voir comment ces originaux devaient être écrits”, mondja majd Voltaire.

Ouvrage de plaisanterie? Később a *Candide*-ot is annak tartották. Lényeges különbségeik ellenére is mélységes rokonság van a *Perzsa levelek* és a *Candide* között: mindkettő a kortársi intézmények, a kortársi kultúra, a kortársi értékrendszer bemutatása. A regény vándorló tükör, pontosabban a vándorló regényhősök felkeresik a jelentéssel és jelentőséggel bíró helyeket.

Ouvrage de plaisanterie? Valóban, mert a *Perzsa levelek* nem eposz, nem klasszikus tragédia, nem klasszikus életrajz, nem vallásos, morális, filozófiai vagy történeti traktátus, azaz egyike sem a kanonizált műfajoknak, hanem valami más. Megvetett prózai fikció. Éppen divatba jött a levélformájú elbeszélés, Robert Shackleton *Montesquieu* monográfiájában részletesen felsorolja előzményeit. Maga a szerző két komolyabb művet jelentet meg, két tudós, filozófikus művet, a *Rómaiak nagyságát és hanyatlását*, és a *Törvények szellemét*. Másik frivol elbeszélése, az *Igaz történet*, százötven évig kéziratban marad. Hogy a *Perzsa levelek* nem egyszerű „ouvrage de plaisanterie”, még ha klasszikus „ouvrage de plaisanterie” is, arra csak kétszáz évvel megjelenése után Paul Valéry döbbsen rá. Idézi egyik mondatát, melyet korábban — tudomásom szerint — nem idéztek: „hogyan is lehet valaki perzsa?”. A kérdésre a válasz egy újabb kérdés, mondja Valéry: „hogyan lehet valaki az, aki?”. A kérdések végül a forradalomhoz vezetnek, mondja Valéry kommentátora, Guéhenno.

A perzsák 1711-től leveleznek barátaikkal 1712-től Párizsból. Nemcsak a hárem-lázadást bejelentő levélnek, hanem az utolsó Párizsból keletkezett levélnek is 1720 a dátuma. Természetesen nem lehet feltenni a kérdést, hogy miért éppen ezekből az évekből

kelteződtek a levelek, — de az előnyeiről lehet beszélni. A *Perzsa levelek* idején, éppen úgy, mint a *Törvények szelleme* évtizedeiben, Montesquieu egyik mestere Tacitus volt. Tacitus, akit a 16. században a zsarnokság barátjának, a 18. században pedig a zsarnokság ellenfelének tartottak. Tacitus az *Annales* első fejezetében meghirdeti a „sine ira et studio” elvet. A *Germániában* pedig — a császári Róma ellenében — idealizálja a barbár törzseket. Az utóbbiról most csak annyit, hogy Montesquieu Tacitus nyomán úgy gondolja, hogy a szabadságot a frankok a germán erdőkből hozták magukkal. Maradjunk a „sine ira et studio” elvénél.

A két perzsa, akik elvileg mindenhová eljuthatnak, előítélettől mentesen számolhatnak be benyomásaiktól. Egy németnek vagy egy picarónak lennének előítéletei. Mivel ketten vannak, vitatkozhatnak is egymással, mint ahogy vitatkoznak is a tudomány értékéről vagy a demográfia problémáiról. 1712-ben érkeznek Párizsba, amikor gyakorlatilag már véget ért a spanyol örökösödési háború, noha a ramstadti és utrechti békéket még nem írták alá. A perzsák utalnak ugyan erre a háborúra, de nem mint közvetlen tanúk. Közvetlen tanúként talán nem maradhatnának meg a sine ira et studio magaslátán. 1712-ben Párizsban már mindenki az újat várja, és ez az új 1715. szeptember 1-én bekövetkezett XIV. Lajos halálával, illetve a régens uralomra kerülésével. Montesquieu 1717-ben kezdte írni könyvét. Perzsái előbb a megelőző öt év történetét beszélik el, a közelmúltat ugyan, de mégis csak a múltat. A perzsák bár csodálkoznak a régiek és újak vitáján, az asszonyok társasági-társadalmi szerepén, vagy azon, hogy XIV. Lajos jobban tart saját hadvezéreitől, mint az ellenséges tábornokoktól, mégis harag és részlehajlás nélkül írnak. Amikor Montesquieu 1717-ben hozzákezdett könyvéhez, lényegileg még egyet értett a régenssel. De a következő két-három évben alapvetően megváltozott a véleménye. Nem tudjuk, mi volt a szerző terve 1717-ben. De azt tudjuk, hogy művébe riportszerűen vagy naplószerűen beépített olyan eseményeket, amelyek az írás pillanatában történtek. Az utolsó párizsi levelekben a perzsák már nem harag és részlehajlás nélküli megfigyelők, hanem pártemberek, az egyre ingerültebb Montesquieu szócsövei. Kiváltképpen látszik ez azokból a levelekből, amelyek a római jog és a francia jog problémáiról, továbbá a Law-szisztémáról szólnak. Az utóbbiak közül az egyik nyílt, a másik allegorikusabb formában a régenség igen elmarasztaló kritikája. Az utolsó párizsi levelek egyikében-másikában már nem a megfigyelő, hanem a prédikátor beszél. Sürgősen be kellett hát fejezni a *Perzsa leveleket*. Észrevette Montesquieu a sine ira et studio-t fenyegető veszélyt? Felesleges kérdés, lezárta művét. Nyilván azért is lezárta, mert nem volt új anyaga, az elbeszélés ideje és a megírás ideje már egybeesett. Befejezésül még következik néhány, a háremből érkezett levél, így megvalósul a keret; az első és utolsó levelek egyaránt perzsa témát taglalnak.

Montesquieu bizonyára azért fejezte be művét, mert tudta, hogy a francia történelemnek egy szakasza lezárul. 1721-ben, már közelgett XV. Lajos nagykorúsítása, és ezzel automatikusan a régenség vége. Különben is 1720–21-ben a régenség gyakorlatilag már véget ért, az Orléansi herceg átadta a tényleges hatalmat Dubosnak. Mazarin óta először Franciaországnak újra első minisztere lett. Nem lehet tudni, mit hoznak az új vezetők, Montesquieu a régenség utolsó pillanataiban publikálja művét.

A *Perzsa levelek* egyik nagy tanulságára nem figyelt fel a szakirodalom. Montesquieu 1717-ben kezdte írni leveleit 1712-es eseményekről. Tehát kezdetben volt va-

lami távlat, időbeli rálátása. De ahogy a regény írásával előrehaladt, egyre inkább összemosódott az elbeszélés ideje és a megírás ideje. Egyre inkább olyan eseményeket örökített meg, amelyek azután történtek, hogy műve írásába belefogott. A végén már a napi eseményeket rögzítette. Mintha írás közben rádiót hallgatott volna, és a rádió híreit azonnal, a maguk nyersségében bele írta volna regényébe. Montesquieu műve egy modern babona cáfolata, annak a cáfolata, hogy a műalkotás távlatot igényel. A *Perzsa levelek* tanúsága, hogy a napi nyersanyag azonnal beolvasható a regénybe. Ennek, valószínűleg, a levélforma a lehetősége, vagy az egyik lehetősége. És a keret-történet is kell hozzá — valószínűleg —, a szerájbeli események története, amelyek megszeliítik, sőt leplezik a napi politikai aktualitásokat. A *Perzsa levelek* a világ-irodalom egyik leghatalmasabb politikai regénye. A napi politika regénye, — és a napi események regénye. Montesquieu nagyon sok olyan dolgot tárgyalt, amelyek a korabeli művelt franciákat foglalkoztatták: jog, irodalom, divat, az asszonyok szerepe, a Law-rendszer és annak mindennapi következménye: a játék- és fogadásszenvedély.

Michelet-től Peter Gay-ig kitűnő történészek állítják, hogy a *Perzsa levelek* a régensség megkoronázása. Michelet így ír a régensségről, akinek hét évét (1715–1722) századnak nevezi: „a régensség ezer dolog teremtése (nagy utak, a tartományok közti közlekedés, ingyenes oktatás, könyvvitel). A régens végtelenül lágy és emberi volt [...]. A *Perzsa levelek*, ez a felszabadító mű, koronázza meg a régensséget.” Peter Gay egyetért ugyan Sagnac francia történésszel, hogy a régensség a régens előtt kezdődött, de hangsúlyozza: szükség volt a Régensre magára, mielőtt egy olyan könyv, mint Montesquieu ragyogó *Perzsa levelekje* megjelenhetett. Valóban: a *Perzsa levelek* a régensség szabaddabb légkörének lehetősége. De a *Perzsa levelek* a régensség csaknem radikális tagadása is. A régensség nélkül a *Perzsa levelek* elképzelhetetlen, de a regény sokkal inkább a régens, mint XIV. Lajos uralmának bírálata. A múlt század végén nyilvánosságra került *Perzsa levelek* dossziéjában Montesquieu így ítélik a régensről. „Vous me demandez ce que c'est que la Régence. C'est une succession de projets manqués et d'idées indépendantes: des saillis mises en air de système; un mélange informe faiblesse et d'autorité; toute la pesanteur sans la gravité du ministère; un commandement toujours trop roide ou trop lâche; tantôt la désobéissance enhardie à s'abandonner le mal même; un Conseil qui tantôt se roidit, tantôt se multiplie, qui paraît et se perd aux yeux du public d'une manière sourde et éclatante, aussi différent car les personnes qui le composent, qu'il l'est par la fin qu'elles se proposent” (Oc. I. 462.)

És valószínűleg a régensre gondolt, amikor a nyilvánosságnak szánt *Rómaiak nagysága és hanyatlása* című könyvében így fogalmazott:

„Caligula visszaállította a Tiberius által megszüntetett comitiákat (M. jegyzete szerint később újra megszüntette), és eltörölte elődje önkényes felségsértési vádját; amiről arra következtethetünk, hogy a rossz uralkodók uralmának kezdete gyakran emlékeztet a jó uralkodók uralmának a végére; mert az ellenkezőjét akarván tenni, mint az elődje, ugyanazt cselekszi, amit a másik jó szándékból cselekedett; s így az ellentmondás szellemének sok jó, de sok rossz rendeletet is köszönhetünk.

Mi haszna volt mindennek? Caligula senkit sem vádolt feségsértéssel, viszont főhadvezéri címmel élve kivégeztette mindazokat, akik nem tetszettek neki; és nemcsak

néhány szenátorra haragudott; Damoklész kardját függesztette a szenátus fölé és mindnyájukat kivégzéssel fenyegette.”

De nem kevésbé élesen és nem kevésbé nyíltan ír Montesquieu a *Perzsa levelekben*. Az egyik perzsa, már Law bukása után, amikor a régens helyzete is megrendült, így összegezi a tapasztalatokat: „Itt a miniszterek úgy kergetik és pusztítják egymást, mint az évszakok; három év alatt négyszer változott meg a pénzügyi rendszer. [...] Alighogy a megboldogult király lehunyta szemét, elhatározták, hogy új közigazgatást vezetnek be. Érezték, hogy nem állanak jól; de nem tudták, mit tegyenek, hogy jobban álljanak. Az előző miniszterek korlátlan hatalma alatt nem érezték jól magukat; meg akarták tehát osztani a hatalmukat. Ezért hat vagy hét tanácsot szerveztek, s ez a kormányzat volt a Franciaországban látottak közt a legértelmesebb, de vajmi rövid ideig tartott, akárcsak az a sok jó, amit létrehozott.”

Itt megszakítom a 138. levélből vett idézetet. Rika Montesquieu szócsöve lenne? Azaz, Saint-Simonhoz hasonlóan (akinek feljegyzéseit természetesen nem ismerhette), az előző miniszterek korlátlan hatalmának ellenfele lett volna. És a régens elleni egyik fő kifogás az lenne, hogy megszüntette ezeket a tanácsokat, és visszaállította a régi miniszteriális rendszert. Valószínűleg. Folytatom az idézetet:

„A megboldogult király halálakor Franciaország olyan test volt, melyet száz és száz baj emészt. Noilles kést ragadott, és lemetszte a vadhúst s néhány külső gyógyszert alkalmazott. A belső baj azonban változatlanul gyógyításra várt. Jött egy idegen és vállalta a gyógykezelést; az hitte, egy csomó erőszakos gyógyszerrel sikerült fölhízlalnia, pedig csak felpuffesztette.

Aki ezelőtt fél évvel gazdag volt, az ma mind szegény, s akinek nem volt betevő falatja, pukkadozik a gazdagságtól.”

A *Perzsa levelek* csaknem párját ritkítóan éles támadás egy fenálló, de már végét járó rezsim ellen. A régens jó, mert toleráns. A vallást, teljesen római módra fogja fel. A régens jó, mert a *Lettres Provinciales* óta a sajtó először (viszonylag) szabad. A régens jó, mert a XIV. Lajos-féle központosított kormányzaton változtatni akar. A régens rossz, mert a változtatás nem sikerült, és a régi miniszteriális rendszert újra visszaállították. A régens rossz, mert a Law-féle agyrémet hozta. A nemesség tönkremegy, a csócselék uralma következik.

A *Perzsa levelek* egyöntetű támadás Law ellen, közvetlenül bukása után. És ez a Law-ellenség a *Perzsa levelek* egészét meghatározza. Montesquieu sokat emlegetett gyarmatosítás-ellensége szintén ebből ered. A Mississippi vállalkozás csődje elvette a franciák kedvét a gyarmatosítástól. Montesquieu a spanyol hatalom bukását is a gyarmatosításnak tulajdonítja, a gyarmatokról beözönlött pénz tönkretette a gazdasági életet. Némi túlzással azt lehet mondani, hogy a *Perzsa levelek* egyaránt irányul XIV. Lajos — bármikor felújítható — intoleranciája és arisztokrácia-ellenessége, és Law — bármikor megújítható — gazdaságpolitikája ellen.

Egy irodalmi műben azonban nem az érdekes, hogy mi ellen irányul, hanem, hogy mi van benne. De mielőtt erre rátérnék, röviden ismertetem Voltaire véleményét.

Voltaire a régensről évtizedekkel halála után a *Précis du Siècle de Louis XV*-ben írt. Voltak ugyan fenntartásai az Orléansi-herceggel szemben, a spanyol háborút például nem helyeselte, és helytelenítette, hogy Law-t pártfogolva nem figyelt a francia sajá-

tosságokra, de alapjában véve becsülte, és IV. Henrikhez hasonlította. Ami pedig Law-t illeti, egyike volt a ritka figuráknak, akiket Voltaire bukásuk ellenére is tisztelt. (Egy jóval korábbi műve, még a régensség idején kezdett *Henriade* értelmezésének egyik síkján a régens angol szövetségének apológiája. Viszont az angol szövetség a „testvérháborút”, a Spanyolország elleni hadjáratot feltételezte.)

## II.

Irodalomtörténeti közhely, hogy a regénynek hatalmas sikere volt. Ennek oka nyilvánvaló: Montesquieu nagyon sokat kimondott abból, ami az 1720-at megelőző évtizedben a művelt és aggódó franciákat foglalkoztatta. Nagyon sok mindenre csak utalt, mert közönsége félmondatokból megértette, hogy miről beszél. Nem kellett magyarázkodnia, illetve részleteznie, mert az író és közönség tudása nagyjából ugyanaz volt. Valéry egyébként némileg rosszállóan megjegyzi, hogy Montesquieu nem az utókori olvasónak írt. (Valóban, de még az asztalfióknak szánt művekben is a kortársi, és nem az utókori olvasó ismeretanyagával találkozunk.) Az utókornak hosszadalmas tanulmányokra van szüksége ahhoz, hogy Montesquieu egyszerű közléseit megértse. Én azt hiszem, hogy a *Perzsa levelek*, a hatalmas napi politikai regény, csaknem annyi kommentárt igényelne, mint Dante. A továbbiakban néhány kommentárt kísérlek meg.

A *Perzsa levelek* a régensség időszakának többé-kevésbé pontos kronológiai sorrendben elmondott politikatörténete. Értesülünk XIV. Lajos haláláról, és arról, hogy a régens a parlament segítségével érvénytelenítette XIV. Lajos végrendeletét. Arról is, hogy ezzel a régens — időlegesen — a parlamentnek visszaadta tekintélyét. Értesülünk arról, hogy a király fiatal kora Franciaországban és Európa-szerzte aggodalmat keltett. Értesülünk a párizsi spanyol követ kiutasításáról, és a duc du Maine-nek XIV. Lajos fiának, a régens legerélyesebb és legtekinélyesebb otthoni politikai ellenfelének a tartóztatásáról. Értesülünk a spanyol háborúról, arról, hogy a régens XIV. Lajos unokaöccse, XV. Lajos, azaz XIV. Lajos dédunokája nevében háborút kezdett V. Fülöp spanyol király, azaz XIV. Lajos unokája ellen. És ez a háború, mint tudjuk, alig félév-tizeddel azután robbant ki, hogy a spanyol örökösödési háborút lezáró békét aláírták. Magára a spanyol örökösödési háborúra, szintén történtek utalások, még a XIV. Lajos halálát megelőzően küldött levelekben. Az egyik utolsó levél nyíltan, a másik kissé allegórikusan a régensség szinte egész történetét összefoglalja. Végül szó esik a parlament 1720-as száműzetéséről is. A külföldi események is helyt kapnak a regényben. A levelek beszámolnak a törökök vereségéről az 1716-os háborúban. Beszélnek a Nagy Péter-i Oroszország felemelkedéséről, és XII. Károly svéd király haláláról, aki élete végén régens ellenes politikát folytatott. Értesülünk Spanyolország hanyatlásáról, és arról, hogy a franciákat élénken érdekli mindaz, ami Angliában történik. (Mindezekről az eseményekről Voltaire is ír majd a *Précis du Siècle de Louis XV*-ben.) A mai olvasó, aki Saint-Simontól és történelemkönyvekből tanulja meg a régensség történetét, úgy érzi, hogy Montesquieu — jobbra — csak utal ezekre az eseményekre. Holott nem rejtetten szól, hanem csupán röviden említ közismert tényeket: az 1721-es olvasó átélte, átszenvedett, szeretett vagy rettegett valóságát. A tömörség miatt gondoljuk azt, hogy

Montesquieu utal az eseményekre, mert számunkra az 1715 és 1720 közötti események nem az átélt valósághoz, hanem a könyvekből elsajátított ismeretanyaghoz tartoznak. Nézzünk néhány politikai levelet a kötetből.

„A fejedelem, aki oly sokáig uralkodott, nincs többé. Amíg élt, sokat beszéltek róla; amikor meghalt, mindenki elnémult. Szilárdan és bátran viselkedett végső pillanataiban...

De nehogy azt gondold, hogy ez a nagy esemény csupa mély erkölcsi megfontolást kellett az országban. Nem, mindenki a maga ügyét tartotta a szeme előtt s igyekezett hasznot húzni a változából. Az új király, az elhunyt dédunokája még csak ötéves, így nagybátyja lett mellette a régens.

A megboldogult király végrendeletében gondosan korlátozta a régens jogkörét. Az ügyes herceg viszont elment a legfelső bíróságra (Rónay a párizsi parlamentet legfelsőbb bíróságnak fordítja), s ott születése minden előjogát latba vetve megsemmisítette a király rendelkezését, aki mintha önmagát túlélve még a halála után is uralkodni akart volna.” A szöveg ma is világos, de a hajdani olvasó a részleteket is tudta.

1721-ben a franciák még élénken emlékezhetek arra, ami akkor történt. Az általános megkönnyebbülésre, amit a király halála jelentett, és amiről az utókor elsősorban Saint-Simon feljegyzéseiből értesül. Arról a döntő két napról, ami szeptember elseje és szeptember harmadika között telt el. Egyfajta államcsíny történt. (Voltaire, aki azt állítja, hogy jelen volt az eseményen, rágalomnak tartja a katonák jelenlétét.) XIV. Lajos végrendeletet megsemmisítették, és ezzel a korábbi vezető gárda jelentős részét kiűzték a hatalomból. Államcsíny volt, az ügyrend segítségével. Az orléansi herceg elment a parlamentbe és közölte, hogy születési előnye miatt, a régensi cím automatikusan megilletné őt. De azt szeretné, ha ezt a parlamenttől kapná meg. Teljhatalmú régensnek nyilvánítják, és csak ezután bontják fel XIV. Lajos végrendeletét. A végrendelet értelmében az orléans-i herceg csupán a régenstanács elnöke lenne, és vitás kérdésekben az egyszerű szótöbbség döntene. A régenstanács tagja lett volna du Maine herceg is, XIV. Lajos fia. A végrendeletet a már teljhatalmú régens érvénytelennek tekinti. A régenstanács tehát nem jön létre, a régens egyedül kormányoz. Montesquieu néhány sorban beszél arról a hatalmi harcokról, amely 1715 szeptemberében egyébként még nem ért véget, csak 1718-ban du Maine herceg letartóztatásával és a Spanyolországnak szóló hadüzenettel. Egyébként ugyanazon a napon üzentek hadat Spanyolországnak, amikor Law bankját állami banknak nyilvánították.

Nézzük most még a CVIII. levelet, annak is az első hat sorát. A levél dátuma 1717.

„Láttam az ifjú fejedelmet. Alattvalónak drága az ő élete, de egész Európának sem kevésbé az, mert halála nagy zavarokat keltene. A királyok azonban olyanok, mint az istenek: amíg élnek, azt kell hinnünk róluk, hogy halhatatlanok. Arca fonszéges, de kedves; szerencsés a természete, jó a nevelése: a kettő együtt máris nagy uralkodót ígér.”

Az 1721-ben megjelent könyv utal a gyermek király, XV. Lajos gyenge egészségi állapotára. Egy ilyen utalás tökéletesen elég a korabeli közönségnek, hogy emlékezzen arra:

- 1/ A korabeli pletykák szerint a régens meg akarta mérgezni XV. Lajost, ahogy ő mérgezte meg XIV. Lajost is.
- 2/ A régensnek — állítólag — dinasztikus elképzelései voltak, a francia trónra XIV. Lajos unokája, V. Fülöp is igényt tartott.
- 3/ Az V. Fülöp, illetve mindenható minisztere, Alberoni bíboros szította összeesküvést leleplezték (szó van erről a regényben).
- 4/ Bennfentesebbek azt is tudhatták, hogy az angol követ közölte a régenssel, Anglia nem tűri el, hogy a spanyol és a francia trón egyesüljön, tehát, ha a régens el akarta kerülni az európai háborút, V. Fülöp igényével szembe kellett helyezkednie.
- 5/ Noha inkább arról beszélnek, hogy a két bitörő, Franciaországban a régens és Angliában a hannoveri uralkodó, egymást támogatják, és ezért üzent Franciaország hadat Spanyolországnak.
- 6/ V. Fülöp ugyan menesztette Alberonit, és véglegesen lemondott jogairól, a békét is megkötötték, de nem sokkal a *Perzsa levelek* megjelenése előtt a még mindig kiskorú XV. Lajos megbetegedett, és akkor megint, és ismételten arról beszéltek, hogy az orléans-i herceg nem csupán tervezte, hogy megmérgezi a királyt, hanem meg is mérgezte.

A *Perzsa levelek* azonban nemcsak politikatörténet, hanem társadalomtörténet is. És olyan sokoldalú bemutatása egy konkrét és nem képzeletbeli társadalomnak, mint aminőre Hérodotosz óta nem volt példa. Kedvem lenne azt mondani, hogy a *Perzsa levelek* írója a görög–perzsa háborúk történetírójának a könyvét tartotta szem előtt, amikor regényét írta; minden érdeklő, ami valaha csak a görög történetírói érdekelt: a klíma, a vallások, istenek, hiedelmek, törvények, jogszabályok, államrendszerek és alkotmányok, tudományok és betegségek, házassági és szerelmi szokások, adók, társasági élet, kereskedelem, oktatás, stb., stb. Hivatkozhatnánk még arra is, hogy Montesquieu Hérodotosz módszerét követte: ahogy az utóbbi az egyiptomi Thot istent Hermésszel azonosította, úgy nevezi Montesquieu a pápát mágusnak és a katolikus papokat derviseknek. Nem gúnyos szándékból, hanem azért, hogy a feltételezett olvasók Athénben, illetve Iszphában hosszadalmas magyarázatok nélkül megértsék, miről beszélnek. Mert ne feledjük: a fikció szerint a párizsi perzsák Iszphában küldik leveleiket, az ottaniaknak kell felfogniuk a párizsi tapasztalatokat. És a levélírók ezért nem nevezik néven a franciákat, csupán foglalkozásukat vagy társadalmi állásukat jelölik meg. Ha Jean-nak vagy Jacques-nak hívnák egyik vagy másik franciát, az csupán álinformáció lenne az iszphániak számára. Hogy is mondta Boileau; „ne terheld az olvasót felesleges részletekkel”.

Kedvem lenne azt mondani, hogy a *Perzsa leveleket* írva Montesquieu Hérodotoszra figyelt. Nem mondhatom, mert minden valószínűség szerint nem ismerte. Ha pedig, netán belelapozott művébe, nem értékelte. A hazugság atyjának tarthatta, mint Plutarchos, akit viszont kedvelt. Montesquieu nem szerette a görög történészeket, Polübiosz kivételével, aki tárgya miatt már–már rómainak számított. Voltaire is a hazugság atyjának nevezte Hérodotoszt. Így az a furcsa helyzet állt elő, hogy Montesquieu és Voltaire, akik szakítani akartak a hagyományos történetírással, [azaz, hogy a történelem katonai és politikai események kronológiai sorrendben való elmondása legyen], és akik a történelemből civilizációtörténelmet akartak formálni, éppen az őst, a történetírás aty-



ját, Hérodotoszt vetették meg. Pedig Montesquieu-nek komoly érzéke lett volna Hérodotoszhoz: Le vrai n'est pas toujours vraisemblable.

Ami ma elvontnak tűnik a *Perzsa levelek*ben, az korántsem az, hanem elfelejtett napi politikai aktualitás. Rika, aki a két perzsa közül a politikusabb alkat, egyik 1717-es levelében kigúnyolja a franciákat a római jog átvétele miatt.

„Ki gondolná, hogy Európa legrégibb és leghatalmasabb országát tíz évszázada olyan törvények kormányozzák, amelyeket nem az ő számára hoztak? Ha őket hódították volna meg, a dolog érthető volna; csakhogy éppen fordítva: ők a hódítók.” XIV. Lajos halála után kiéleződtek az ellentétek az abszolutisták és ellenfeleik, a régi előjogaikat visszaszerezni kívánó arisztokraták között. Az új kormányzati forma [a tanácsok, amelyek megszüntetését fájjalja az egyik, már idézett levél], az arisztokrácia ideiglenes győzelmét jelezte. Az abszolutisták és ellenfeleik közötti különbséget Althusser így foglalja össze:

„Egy eszme uralja az egész 18. századi politikai irodalmat, az az eszme, mely szerint az abszolút monarchia a nemesség ellenében jött létre, és a király a polgárságra támaszkodott, hogy ellensúlyozza feudális ellenfelei hatalmát, és hogy legyőzze őket. A germanisták és romanisták nagy vitája a feudalizmus eredetéről ezen az általános meggyőződésen alapul, azaz a királyság egyensúlyozó szerepén.” A germanisták (Saint-Simon, Montesquieu, Boullinville) szerint a frank nemesség alapította Franciaországot, a romanisták szerint (így Dubos abbé) római-gall eredetű.

Amikor tehát a *Perzsa levelek*ben Rika kigúnyolja a római jogot, az újra szerveződő, vagy nyilvánosan újra hangot kapott germanisták nézetét fejezi ki. A germán eredet újbóli felbukkanása Le Laboureur abbé kéziratossá válásának köszönhető. Az abbé 1664-ben, tehát három évvel XIV. Lajos tényleges uralmának megkezdése után Franciaország „pair”-jeinek kérésére dolgozta ki ezt az elméletet, melyet valószínűleg Saint-Simon is ismert.

Meglepő, hogy a kutatók szinte soha nem használják fel a *Perzsa levelek* elemzésekor a *Dissertation sur la Politique des romans dans la religion*-t, amelyet 1716. június 18-án olvasott fel Montesquieu a Bordeaux-i akadémián.

Nézzük csak a kronológiát. Háromnegyed évvel korábban, meghalt a király. Végrendeletét három nappal később megsemmisítették. A janzenista Noilles azonnal fontos állami-politikai szerepet kapott. A protestánsok elleni intézkedések feledésbe merülnek. De 1716 júniusában a hatalmi harc még nem dőlt el a régens és ellenfele, Du Maine herceg között. A disszertáció szerint a vallás természetes dolog. A rómaiak a vallást alárendelték az államnak, mások az államot rendelik alá a vallásnak. Egy országban minél több vallás van, annál szilárdabb. Ezt variálja majd a *Perzsa levelek* is. Megint nem elvont dolgokról van szó. A Nantes-i ediktum visszavonása katasztrófának bizonyult. Saint-Simon is kárhoztatta. A disszertáció nemcsak a *Perzsa levelek* vallási elveinek összefoglalása, hanem a régens türelmi politikájának igazolása is.

A disszertáció technikai kérdések megítélésében is segít. Montesquieu megemlíti, hogy a rómaiak az idegen isteneket bevették az isteneik közé, és hazai névvel ruházták fel őket. Eusebiust idézi, aki háromszáz Jupitert ismert. Innen és nem Hérodotosztól ered az a gyakorlat, hogy perzsái mágusnak, vagy dervisnek nevezik a katolikus papokat.

### III.

Az első és utolsó levelek a háremmel foglalkoznak. Van-e a regényben Perzsiának szerepe azon túl, hogy a perzsák onnan érkeztek, és többnyire oda címezik leveleiket? A szeráj keretét ad, és némi pikantériát visz a párizsi történetekbe. Epizódok, melyek egy-egy párizsi cseményt elválasztanak egymástól.

Van-e a szerájnak vagy háremnek más szerepe is? Nem tudom.

Valéry a már említett tanulmányát így fejezi be: „Majdnem minden élénk stílusú és kissé diabolikus műben, szabályosan és mintegy a műfaj törvényét követve megjelennek az ember két típusának nagyon különböző képviselői, a jezsuiták és az eunuchok. A jezsuiták könnyen magyarázhatók, mert a legtöbb jó szerző nevelői voltak, „mais qui m'expliquera tout ces eunuques?” Nem kétlem, hogy valami titkos és mély oka van csaknem kötelező jelenlétünknek [...]” Valéry kérdésére nagyon primitív módon is lehet válaszolni.

Írtak az eunuchokról, mert voltak eunuchok, ahogy ma írnak futballistákról vagy filmsztárokról, vagy detektívekről. De Valéry kérdése nem hagyja nyugodni a kutatókat, akik a II. világháború óta a legellentétebb magyarázatokat kínálják.

Az eunuchok a XIV. Lajos által kasztrált nemesség. A főeunuch XIV. Lajos. A főeunuch a régens. A fehér eunuchok a kardnemesség, a fekete eunuchok a taláros nemesség. Az újeunuchok az újjazdagok. Az eunuchok a hatalom szolgálói, egyetlen örömük a parancsolás. Az eunuchok a tehetetlen papok. Az eunuchok a jezsuiták tükörképei. Az eunuchok egy tehetetlen, fejlődésképtelen társadalom jelképei.

Ezeknek az elméleteknek van egy közös sajátosságuk. A szeráj a 18. század eleji Franciaország allegóriája lenne. Ha valóban így volna, a *Perzsa levelek* kétféle módon mutatnák be a francia állapotokat; egyrészt közvetlen-tapasztalati, másrészt allegorikus módon. Kétkedem e felfogás jogosultságában. A régensség leírása ugyanis olyan nyílt, zsúfolt és részletes, annyira kendőzetlen és erőteljes, hogy az allegória szükségtelenné válik. Valószínűbbnek tartom, hogy e szerájnak írástechnikai okai vannak. Ha Montesquieu két perzsát választott műve hőseiül, hátteret kellett rajzolnia köréjük. És a szerájt úgy írja le, ahogy a tizennyolcadik század második évtizedében egy művelt francia elképzei, aki a zsarnokság minden fajtájától irtózik...

## Századok nyelve és egy modern nemzetközi nyelv

BÁN ERVIN

Mi a világnyelv? Kétségtelenül olyan nyelv, amelyet sok millió ember beszél anyanyelveként. Kis nép idiómája világnyelv nem lehet. Ám a sok anyanyelvi beszélő csak szükséges, de nem elégséges feltétel. A kínai nem világnyelv. Véleményem szerint a „világ-” előtag jogosságának az is feltétele, hogy a nyelvet a világ több régiójában anyanyelvként beszéljék. Ilyen például a francia: anyanyelvként van jelen Európa három országában, Kanadában, és a volt francia gyarmatok lakosságának kisebb-nagyobb része francia anyanyelvű. Az a tény, hogy a világnyelveket nemzetközi kommunikáció céljára használják — általában vagy az élet egyik-másik részterületén — nem a meghatározás tartozéka, hanem következmény.

Két olyan nyelvről beszélhetünk, amely a második feltételnek megfelel, az elsőnek nem: a latinról és az eszperantóról. Egyik sem anyanyelve semmilyen népnek, még néptöredéknek sem. A latin valamikor a világ történelmi centrumának nemzetközi kommunikációs csatornája volt, a római örökségű magaskultúrákban ma is van szerepe, az eszperanto pedig majdnem az egész világon jelen van.

A latin valamikor egy óriás szava volt. Aztán kétfelé ágazott. Egyik ágát a népek örökölték, ezt az ágat ma újlatin vagy román nyelvcsaládnak nevezzük. A váltás valamikor a 7. század közepén történt, kb. 650 után már csak az tudott latinul, aki megtanulta. (Az adatot Herman Józseftől kölcsönöztem.) A másik ágát fenntartotta az egyház és a tudomány, s új mondanivalók közlése érdekében mesterségesen fejlesztette. Vagyis félig-meddig mesterséges nyelv lett. Szabad-e a nyelvet mesterségesen alakítani? Beavatkoztak sok *nemzeti* nyelv fejlődésébe is. A magyar nyelvi múlt legjelentősebb beavatkozása a nyelvújítás volt. Mesterséges jellegét mutatja, hogy még okos és lelkiismeretes emberek is vitatkoztak Kazinczyval, és századunkban akadt kiváló nemzeti gondolkodó, aki a nyelvújítást tévútnak tartotta. Ám a *kell* döntött, a nyelv védelme csak a tisztítás, az utólagos mederbe terelés feladatát végezhetette el.

Napjainkban a kibernetika követeli számos nyelv mesterséges változatának elkészítését; a természetes nyelvet „úgy, ahogy van” a fordítást vagy egyéb ilyen nyelvi műveletet végző gép nem tudná befogadni.

A latin mesterséges fejlesztése elsősorban szókészleti irányú volt, de történtek strukturális változások is. A klasszikus latin keménysége engedett; a középkori tudományos nyelvezetben — bár egyáltalán nem volt egyszerű, ha a tárgy bonyolultságot kívánt — kevesebb volt az összehrűszelt szerkezet, az *accusativus cum infinitivo*, az *ablativus absolutus* meg effélék, s ugyanezt még inkább elmondhatjuk a liturgikus latinra. (A tömörség azonban nem veszett ki belőle: „Solus es Deus” — ’egyedül Te vagy az Isten’.)

Róma nyelvi öröksége nélkül a barbárságból kibontakozó Európa nem tudott volna elindulni a tudományos gyarapodás útján, sőt a szépirodalom is azt mondhatta volna magáról, hogy „nagyon nehéz gyermekkorom volt”. Ám a latinnak vannak túlzó hívei,

sőt egy-kettő akad még most is, s ha érvelésüket átvesszük, érzelmes nosztalgiáink gyűjteményébe kerül a latin. Elsősorban általános emberi szempontból kell észrevennünk egy-két negatívumot. Nem az egész világ használta közös nyelvként, amilyenné mostanában az angol kezd lenni. S itt, Európa latinizált régiójában is viszonylag kevés ember kiváltsága maradt. Eleinte majdnem kizárólag papok tanulták meg. Ahogyan a világiak is elkezdtek az írás hatalmából részesülni, úgy terjedt ki ismertsége a világi nemességre és magasabb ismerete a nemesi értelmiségre. Idővel persze a polgárság fiai is tanultak latint, de ahogyan a polgárság kezébe került a szellemi és társadalmi hatalom, úgy szorult vissza a latin a gondolati tevékenység néhány sajátos területére és egy iskolai tantárgy kereteibe.

Régebben azt hirdették túlbuzgó tanárok és művelődéspolitikusok, hogy a magyarságnak a latin második anyanyelve. Vajon kikben látták a magyarságot? A magyarok nagy többsége, vagyis a nép, soha nem tudott latinul. A feudalizmus nyelve lévén, túl sokáig megmaradt a hatalmi szférában ott, ahol a feudalizmus makacsul tartotta magát. Franciaországban 1545-ben lett a nemzeti nyelv az államigazgatás nyelve a latin helyett, hazánkban éppen háromszáz évvel később. A latin tehát uralmának utolsó korszakában már bitorolta a nemzeti nyelv jogait. Történelmi idején túli használata torzította a társadalom ama részének gondolkodását, amely megtartotta a közéletben és a mindennapokban. Komikus példája ennek Kisfaludy Károly vígjátékhőse, Perföldy.

Eltűnt hát a latin a valóságos emberi érintkezésből? Hiszen most már a katolikus liturgia is csak alkalmilag használja! Nem, Európa ennyire nem hálátlan szellemi nevelőanyjával szemben. Itt-ott szerepet kap, kevés, de rangos szerepet, s ez szembetűnő, ha testvérénck, az antik görögnek a helyzetével hasonlítjuk össze.

Ha látható továbbélését jellemezni akarjuk, akkor azt kell mondanunk: a latin főként nyelvi töredékekben él tovább. Megnevezésekben: a *Lex* 'törvény' szó annak a nevével összekapcsolva, aki a törvényt megfogalmazta vagy előterjesztette. Vagy gondoljunk az ilyen szókapcsolatokra: *morbus Hungaricus* (tulajdonképpen nem orvosi műszó!). Részben latin elemekből, de mindenképpen a latin szabályai szerint állít össze nevet a természettudomány az újonnan talált vagy azonosított állat- és növényfajok megjelölésére. Sorozatok kapnak latin címet (*Encyclopaedia Britannica*), de egyedi művek is (*Via mala*). Latin nyelvű az egyetemi kiadványok, acták, annalesek teljes címlapja, a doktori oklevelek stb. Általában a latin hordozza még töredékként is azt az európai nyelvi egyetemességet, amely nemcsak a tértől és a különbözőségektől, hanem az időtől is védi az összetartozást.

Ezek a nyelvi törmelékek más nyelvű mondatok, szövegek, írások szöveteibe ágyazódnak. De vannak teljes latin nyelvű munkák is. Érdekes módon egy eszperantó lap adta hírül évekkel ezelőtt: a *latinul verselők* konferenciát tartottak Zürichben. Ez a verselés persze irodalmi hobbi. A latin nemzetközi nyelvként szolgálja ma is a katolikus hierarchiát: a pápaság általában a latint használja az egyházon belüli nemzetközi érintkezésben, de ezen a nyelven készül a minden katolikusnak szóló legtöbb irat is, aztán fordítják őket nemzeti nyelvekre.

Alkalmi latin szóbeli kommunikációra is sor kerül néha, pl. a Magyar Tudományos Akadémia elnöke latinul üdvözölte a magyar tudósok körébe látogató pápát. Van aztán a szellemi életnek egy-két olyan területe, amely a latint mint nyelvi közeget rendszeresen

és — divatos szóval — kreatív módon használja. Ilyen a zene. Mai zeneszerzők is szívesen írnak oratóriumot, himnuszt, karművet latin szövegre, és sokszor a biblikus témákhoz is a két Szövetség latin fordítását használják szövegül. (A héber költészet legszebb alkotásainak, a zsoltároknak is a latin fordítását szokták megzenésíteni.) Gyakorlatilag ez nagyon előnyös. A zeneművet nemcsak a szerző hazájában adják elő. Külföldön pedig az eredeti szöveggel való éneklés nagyon megnöveli a szükséges munkát és költségeket. Ha lefordítják az előadók anyanyelvére, a szöveg nem feszül rá pontosan a dallamra, a jó fülű hallgató zötyögést érez, a külföldi vendégkarmester esetleg egy szót sem ért belőle. Ezt a nehézséget a latin segítségével el lehet kerülni. A misét most már a hívek anyanyelvén mondják, a mai zeneszerző azonban éppen úgy a latin szövegre írja a misét (ha a liturgiának szánja), mint Palestrina vagy Beethoven.

A tárgyalt latin énekszövegek régi keletűek. De akad új is. Sztravinszkij *Oidipus rex* című oratóriumának szövege Jean Cocteau művének latin fordítása.

A latin tehát nem tekinthető holt nyelvnek abban az értelemben, mint a szanszkrit vagy az antik görög. Ezt címével bizonyítja egy pár éve hazánkban megjelent kiadvány, a *Latinitas viva*. A tömegkultúrában természetesen nem létezik. Ha ugyan nem tekintjük „létnék” az utca nyelvében használatos eltorzult latin elemű szavakat. A magaskultúrában viszont szilárdan jelen van. Igaz, több ágazatában holt nyelvként, és iskolai tanításának módszerét ez szabja meg. A filológia és a vele határos tudományok ugyanis a ránk hagyományozott *írott* szövegeket vizsgálják. A nyelvészet olyan nyelvként foglalkozik vele, amelynek szerkezete hiánytalanul leírható, mert nem változik — ezt egyetlen élő nyelvről sem mondhatjuk el. A klasszikus latin kétségtelenül „holt” nyelv, de természetes nyelv. Van azonban — mint láttuk — egy, ettől a használat szempontjából különböző latinság, amely az élő nyelvnek több jellegzetességét mutatja: gyarapodik (bár századunkban már igen lassan), bizonyos szellemi tevékenységekben aktív ismerete és alkalmazása szükséges, és kibírja a nyelvre nehezedő legnagyobb terhet: a fordítást, cél-nyelvként. De „gazdátlan” nyelv tizenhárom-tizennégy évszázada. Bizonyos közvetítő szerepe volt és mindmáig van, s ebben a szerepben, mint szó volt róla, *részlegesen mesterséges* nyelv. A jövőben azzal tehet leginkább szolgálatot az emberiségnek, azzal szolgálhatja a világ egy részének szellemi összefogását, ha ezt a közvetítő szerepet megtartja.

## II.

A gazdátlanság nem azonos a holt nyelvi „státussal”. Bizonyosság erre a *mesterséges világnyelv*, amelynek aktív és receptív használata szinte mindenre kiterjed, van szóbelisége is. Több ilyen nyelv létezett és létezik. Jelenleg az eszperantó tartja magát olyan rangon, mint évszázadokkal ezelőtt a latin. Gazdátlan, a latinhoz hasonlóan, mert ez sem anyanyelve egyetlen népnek vagy nemzetiségnek.

A latin a világ egyik művelődési körében a tudás birtokosainak nemzetközi nyelve volt. Az angol, amely sokak szerint a latin örökét vette át, sokkal demokratikusabb. Közvetítő funkciója a világ legnagyobb részén működik. Még nem mindenütt; néhány régióban más nyelvet használnak közvetítő vagy második nyelvként. Az angolt polgári világnyelvnek mondhatjuk. Az eszperantó, szándéka szerint, ennél is demokratikusabb

— szeretne a legegyszerűbb emberek számára is általános kommunikációs eszköz lenni. *Szerepigénye* tehát akkora, valamivel még nagyobb is, mint az angol *szerepnyerése*, de beszélőinek száma jóval kisebb, mint bármelyik természetes világnyelvé. Az angol számos szakterületnek önmagában is elég. Az eszperantó ilyen szerepre is pályázik, de — bár logikusan érvel, és eszméi szépek — ettől a céltól messze van. Jellemző, hogy az eszperantó mozgalom legtöbb vezetője beszél egy-két nagy természetes nyelven. Az kétségtelen, hogy a mesterséges világnyelv sok területre behatolt, még a katolikus liturgiába is: mondtak már eszperantó nyelvű misét.

Az eszperantó a latinnak köszönheti a létét. Részben közvetlenül, részben közvetve, az újlatin nyelveken keresztül. Azok a mesterséges nyelvek, amelyek nem Róma nyelvi örökségére támaszkodtak, mind megbuktak.

A mesterséges nyelveket nyelvészeti eszközökkel szerkesztik meg (akkor is, ha a kezdeményezők műkedvelők). Mégis nehéz dolga van annak, aki az eszperantóról szóló nyelvészeti szakirodalmat szeretne olvasni. Könyv, brosúra, tanulmány könyvtári van, de ezek túlnyomó része az eszperantó helyzetével, szerepével, lehetőségeivel foglalkozik, vagy egyszerűen a figyelemfelkeltést szolgálja, a nyelvészeti kérdéseknek csak a felszínét érinti. Bárczi Géza a vele készült és könyvben kiadott beszélgetés során csak annyit mond a mesterséges világnyelv lingvisztikájáról, amennyivel az eszperantót nem szakmabelieknek be tudja mutatni. Szerdahelyi István tanulmánya már érint nyelvészeti kérdéseket, s ő írt az eszperantó tanításának módszertanáról is. Antal László szöveggyűjteményéhez (*A világnyelv*) hosszú bibliográfiai jegyzetet ad, ám a felsorolt művek tágabb kérdést tárgyalnak: a mesterséges nyelv ügyét *általában*. A szemelvényekben, amelyek jelentős nyelvészek munkáiból kerültek a gyűjteménybe, szó van ugyan az eszperantóról is, de úgy, hogy a mesterséges nyelv megszerkesztésének, fenntartásának és működésének feltételeit mutatják be rajta. Az eszperantó igazi és tudományosan kielégítő nyelvészeti leírásaként fogadhatjuk el Pierre Janton *L'Espéranto* c. könyvének egyik fejezetét. Figyelemre méltó, hogy a szerző nem eszperantóul, hanem franciául írta. Ámde az, hogy egy ilyen könyv megjelent a rangos *Que sais-je?* sorozatban, azt bizonyítja, hogy a tudomány komolyan veszi az eszperantót. (Antal László bibliográfiájában Janton könyve nem található.)

Az eszperantó tehát elsősorban a latinhoz és utódaihoz kapcsolódik, de nyelvrolonságról nem lehet beszélni, mert nincs közös múlt és szerves szétágazás. A kapcsolatot a nyelv *elemeinek* a származása mutatja. A hang- és betűrendszer nagyon kevert, román jellegéről nem lehet beszélni, az összevetések bonyolultak és esetlegesek lennének.

A szókészlet elemzése viszont elég könnyen elvégezhető. Minthogy mesterséges konstrukció, alkotói függetlenül, történeti *kényszerek* nélkül konstruálhatták meg, főleg latin-újlatin anyagból. A latin adja azoknak a szavaknak a zömét, amelyeknek megfelelői a természetes nyelvekben ősi eredetűek. Ilyenek az elemi számnevek, mint *unu*, *du*, *dek* (latin *unus*, *duo*, *decem*), és a legtöbb névmás: *mi* (lat. *me*) *mia* (olasz *mio*, *mia*). Ugyancsak elsődleges a latin jelenlét a prepozíciók körében: *en* (fr. *en*), *su* (fr. *sous*), *post*, *tra* (lat. *trans*). Néhány példa a lexika sűrűjéből: *deziri* (fr. *désirer*), *tombo* (fr. *tombe*), *vojaĝi* (fr. *voyager*), *urbo* (lat. *urbs*.).

A következő mondatok azonban, az eddigiekkel látszólag vagy valóságosan el-  
lentmondóan, a heterogenitásról szólnak. A lexikát összeállító, majd gyarapító eszpe-

rantisták nagy számban vettek át germán eredetű szavakat. Önmagában ez nem jelentene a latintól való eltávolodást. Maga a latin is befogadott germán jövevényszavakat, az újlatin nyelvek még inkább, főként a francia. De ennek oka volt, és a germán jövevényekből nagyon kevés jutott be a szókincs alaprétegébe. Az eszperantó szókészlet angol és német eredetű szavait mesterségesen válogatták ki, kellő megfontolás nélkül. A *ŝi* (ang. *she*), *ŝia* személyes és jelzői birtokos névmás, az időszakot jelölő *tago*, *jaro* (német *Tag*, *Jahr*) főnevek olyan tényekkel és viszonyokkal kapcsolatosak, amelyekre általában a legkezdetelegesebb nyelveknek is van szavuk, nem veszik őket innen-onnan. Emiatt nevezik az eszperantót az ellenfelei öszvéryelvnek. Az, amit felületesen tájékozott ellenfelek mondanak, nem minősít, de kétségtelenül jobb lett volna, ha az eszperantó szorosabban ragaszkodik a latinhoz, ha kevesebb más anyagot kever hozzá. A latin bázis azért is jól használható, mert kettős; lehetséges a kettős szóátvétel, s ezt a lexikai készlet szerkesztői helytel-közzel fel is használták: a latinból származik az *artikolo* 'újságcikk', a franciából az *artiklo* 'árucikk'.

Janton szerint a szókészletnek a francia az alapja, más nyelv — elsősorban a német — szótárához akkor nyúltak, ha a latin vagy francia szó lehetséges eszperantó hangalakja már „foglalt” volt: a latin *dies*-t nem fogadhatták el, mert a (feltehetően olaszból átvett) *dio* 'Isten' miatt homoníma keletkezett volna, ezt pedig mesterséges nyelv nem tűrheti meg. Ilyen esetek kétségtelenül vannak, de a latin-újlatin szóvilág elég gazdag ahhoz, hogy csak kevés esetben és logikusan kelljen máshonnan kiegészíteni. Nem lehetünk tehát biztosak abban, hogy helyes volt a 'hal' jelentésű szót az angolból venni (*fiŝo*).

Vannak egyéb nyelvkörből átvett szavak is: görög (*kaj*), szláv (*krome*), nemzetközi (*oazo*) stb.

Mint látjuk, a nyelvtani, struktúraösszekötő szerepű szavak (amelyeket az angol *grammatical words*-nek nevez) eredete is kevert. Magában a nyelvszerkezetben erősebb az újlatin elemek aránya. De az angol kínálta mintául az igei személyragozásnak a személyes névmásokra való teljes átruházását, a nemeknek a természetes nemmel való azonosítását (az angolban vannak kivételek, az eszperantóban nincsenek), a jelzői birtokos névmásnak a birtokos neméhez való igazítását: *ŝia patro* — *her father*, a szókapcsolat leány vagy nő apját jelenti, míg a franciában mindkét nemű ember apja *son père*. Az igeidők és módok nagyon egyszerű rendje az oroszsal és némely nem indoeurópai nyelvvel mutat rokonságot.

A latin-újlatin-eszperantó kapcsolatban tehát vannak vitatható pontok. Könnyű a nehéz munkával elvégzett mesterséges nyelvszerkesztést utólag bírálni, de kétségtelen, hogy a homogén latin jelleg előnyösebb lett volna, ezzel elejét vették volna az „öszvérség” vádjának. Az elmulasztott előnyt próbálta visszaszerezni az eszperantó módosított változata, az *ido*, amelyet az eredetihez ragaszkodó eszperantisták szigorúan bírálnak. Véleményem szerint azonban nem nyelvészeti természetű a fő hibája, hanem az, hogy elkéselt. A nyelvészek egy része abban látja az eszperantó kétséges érdemét, hogy előnyt ad azoknak, akiknek anyanyelve indoeurópai eredetű. Ez igaz, de érvényes az angolra, a franciára is. Ám az afrikai, ázsiai ember valószínűleg hamarabb elboldogul vele, mint a természetes világnyelvekkel, s ez többé-kevésbé érvényes a magyarokra meg a finnekre is, jöllehet az ő nyelvük és gondolkodásuk átment a latin iskoláján.

Mi az eszperantó értéke és haszna a magyarság szempontjából?

Általában azt tartják, hogy az eszperantó az indoeurópai szerkezeti minimumot mutatja be, tehát egy áttetsző struktúra segítségével vezeti be a magyar nyelv tanulót egy, az anyanyelvétől idegen világba. Az ilyenféle lelkes kijelentéseket éppen úgy a lelkesedés lehántása után kell a mérlegre tenni, mint a latinra vonatkozó, már említett kinyilatkoztatásokat. Az eszperantó sokmindent éppen az egyszerűsége miatt nem tud előkészíteni, például a ragozást. Viszonyjelölési módszere azonos a nyugati nyelvekével, s bár ezek a módszerek a magyartól nagyon eltérnek, rendszerint nem okoznak *önmagukban* különösebb nehézséget: prepozíciók, jelzői birtokos névmások stb. Az angol és az újlatin nyelvek igeidő-egyeztetési szabályai (*consecutio temporum*) nem találhatók meg az eszperantóban. Néhány, anyanyelvünkben ismeretlen struktúra és szabály bemutatásával kétségtelenül hasznosnak bizonyítja magát: a *havi* (habere) ige tekinthető ilyennek, a kétesetes deklináció pedig előkészíti az egyeztetésnek nyelvünkben ismeretlen módját. Segíti a nyelv tanulót abban is, hogy általános nyelv tanulási rutint szerezzen. Tegyük azonban hozzá, hogy mindez ellenkező irányban is igaz: a természetes nyelvek ismerete támogatja az eszperantó gyors megtanulását. Aki megelégszik eszperantó nyelvű írott vagy rádióban hallott szövegek megértésével, az hamar célhoz jut, ha korábban latint tanult. Ha pedig nemcsak a latint ismeri, hanem valamelyik újlatin nyelvet is, alig kell valamit tanulnia. A nyelv aktív használata azonban éppen úgy gyakorlást kíván, mint a természetes nyelveké (az egyszerűség csak az *ismeretszerzés* idejét rövidíti meg), a gyakorlásból tulajdonképpen csak az maradhat el, amit a természetes nyelvek esetében az ún. kivételek kívánnak.

Az eszperantónak figyelmet érdemlő funkciója van az irodalomban. Rendelkezik saját irodalommal is. Az 1966-ban Budapesten tartott eszperantó kongresszus alkalmából a Nagyvilág néhány eszperantóul írt verset közölt jeles költők magyar fordításában. Ennek az irodalomnak az értékét ki-ki aszerint ítéli meg, hogy mi a véleménye az eszperantóról. Ám vitathatatlanul jelentős az eszperantó *fordítási irodalma*. Magyar írók, költők műveinek tucatjait fordították már a nemzetközi nyelvre, és ezzel bemutatták őket egy viszonylag nem nagy, de a világ majdnem minden részén jelen lévő olvasóközönségnek.

Számolnunk kell azzal az ellenvetéssel, hogy az eszperantó tervezett és szabályos jellege miatt merev, nem tudja az eredeti mű színeit, különlegességét, szabálytalanságait, életszerűségét hordozni. Semmi kétség, nem lehet bármit sikerrel lefordítani eszperantóra. Ám ugyanezt más nyelvekből is mondhatjuk. Vannak írásművek, amelyek egyik vagy másik természetes nyelvre való lefordítása nem történhet meg jelentős értékvesztés, esetleg torzulás nélkül. Régebben azt mondták, hogy Arany János és Mikszáth Kálmán művei fordíthatatlanok. Vannak, akik a francia nyelvet tartják a fordítást rosszul befogadó közegnek, ezek túlzások, de annyi bizonyos, hogy az „X nyelvről Y nyelvre” képletébe, az X és az Y helyébe nem lehet minden nyelvet egyforma eséllyel behelyettesíteni. (Ennek az írásnak a szerzője saját fordítói munkájában azt tapasztalta, hogy a német fordítások igen nagy részében elvész az eredeti költőisége. Amikor tehát egy — számunkra — nyelvileg elérhetetlen művet németből kell lefordítani, a magyar fordító megpróbálhatja saját ihletéből, intuitív módon visszaállítani az eredeti költőiségét. Mégis érdemes közvetett fordítás céljára felhasználni a németet, mert a német fordítók általában



igen lelkiismeretesek.) Erről külön tanulmányt, sőt könyvet kellene írni. Természetes, hogy a nyelvek szerkezeti különbsége és még inkább a kultúrák különbsége nehézségeket okoz. Az eszperantónak is megvannak a saját, eléggé komoly hátrányai, de van egy nagy előnye is: a fordítást a szerző honfitársa végezheti, tehát olyan ember, akinek az anyanyelve, a kultúrája és a közösségi élménye a szerzőével azonos.

Egy lépéssel tovább is mehetünk. Az eszperantóra fordított magyar művet lefordíthatják harmadik nyelvre, ha a fordításnak szakember hiányában más módja nincs. Javíthatnánk ezzel a magyar irodalom külföldi terjesztésének esélyeit. Igaz, ellenkezik a fordítási normákkal. De az „így vagy sehogy” eseteiről van szó, s ennek az írásnak a szerzője elkötelezetten a „sehogy” *ellen* szavaz, ha irodalomról van szó, s különösen, ha magyar irodalomról. Kis számban már történt is ilyen fordítás. Csak örülni lehet annak, ha az eszperantó közvetítés jóvoltából kínaiak is olvashatnak egy magyar novellát vagy színdarabot. Az aggályok egyébként is csak a szépirodalomra és esetleg a publicisztikára vonatkozhatnak. A tudomány terén kevés vagy semmi értelmük. Az egzakt tudományok egzakt információkat közvetítenek, és nem érzékenyek a nyelvi kód cse-réjére, csak a fordítás szakszerűsége fontos.

Ilyen közvetítő szerepet elvileg a latin is kaphatna. Régen kapott is, ma ez egészen valószínűtlen, bár például némely zenei műfajban hasznos lenne.

Az egyén számára az eszperantó a világ legnagyobb részére kiterjedő *emberi kapcsolatok lehetőségét* jelenti. Igaz, hogy angolul többszázszor annyian tudnak, mint eszperantóul. Ám vannak országok, amelyekben kevés az angolul elfogadhatóan tudó ember. Például — némelyek hiedelmével ellentétben — Japánban. Azok között a japánok között, akik neveltetésük során megtanultak angolul, az átlagmagyar nehezen talál barátot, levelezőtársat. Japán eszperantista sincs milliósámszámra, de ők a kapcsolatfelvétel szempontjából készségesebbek. Ugyanezt elmondhatjuk több más távoli országról. (A szerző ezt is a saját gyakorlatából tudja.)

Az eszperantó tehát olyan üzenethordozó, amelynek segítségével a magyarság üzenhet a világnak, hírt adhat magáról és kultúrájáról messzi országok polgárainak is. Igaz, hogy az üzenet sokkal kevesebb emberhez jut el, mint az angol nyelvű, de több dimenzióban és némely szempontból megbízhatóbban.

### III.

A latin mindkét létformájában — mint évezredes szövegörökség és mint sajátos vagy alkalmi közlések nyelvileg *semleges* eszköze — nagyjából megtalálta a helyét. Azt a helyet, amely a második évezred végén ésszerűen jut neki. Az eszperantó kommunikációs és emberi jelentőségéről országhatárokon át folyik a vita. A latin nemzetközi nyelv a maga körében, az eszperantó nemcsak nemzetközi, hanem *kultúráközi* is. Mindkét „gazdátlan” világnyelv az emberi szellem szép kalandja, amelyből a magyarság nem maradhat ki.

## IRODALOM

- Antal László (szerk.): A világnyelv. Gondolat, Budapest, 1984.  
Baghy Gyula: Eszperantó nyelvkönyv. Tankönyvkiadó, Budapest, 1960.  
Bárczi Géza: A nemzetközi nyelvőről. Magyar Eszperantó Szövetség, Budapest, 1987.  
Herman József: A francia nyelv története. Gondolat Kiadó, Budapest, 1966.  
Pierre Janton: L'Espéranto. Presses Universitaires de France, Paris, 1973.  
Pechán Alfonz: Eszperantó–magyar szótár. Terra, Budapest, 1958.  
Dr. Szerdahelyi István: Az eszperantó nyelv iskolai oktatása. — In: Az Idegen Nyelvek Tanítása, 1964/5.

## RESUMO

La aŭtoro esploras la funkcion de du internaciaj lingvoj, la latina kaj la Esperanto, en la moderna mondo. Li serĉas la konstitigajn elementojn de Esperanto, la *artificia* internacia lingvo. Unue il analizas ĝian vortrezoron, poste la strukturan de la lingvo. En ambaŭ li vidas plejmulton de latinaj kaj neolatinaj elementoj, sed li ne preterlasas ankaŭ la kromlatinajn — germanajn, grekajn — originajn faktorojn. Esperanto do estas artefarita lingvo, kreita el hindo-eŭropaj elementoj. Ĝi konigas kelkajn proprecojn de la hindo-eŭropa karaktero al hungaroj lernantaj Esperanton. La internacia lingvo havas specialan rolon en la literatura transmeto.

## SOMMAIRE

L'auteur tâche de révéler les fonctions des deux langues internationales et „sans propriétaire”, du latin et de l'espéranto. Il analyse les composants de ce dernier qui est une langue artificielle. D'abord, il examine le vocabulaire, puis la structure de cette langue. Il trouve que l'espéranto a un caractère indo-européen et particulièrement un caractère romain. En même temps, il réunit les éléments non latins (germaniques, grecs etc.) dans sa structure. L'espéranto fait connaître certains traits de la sphère langagière indo-européenne aux Hongrois qui l'apprennent. Finalement, l'auteur présente le rôle possible de l'espéranto comme intermédiaire dans la littérature.

*Emlékezés Gyergyai Albert születésének 100. évfordulója alkalmából  
(1993. május 23., Budapest)*

## Egy rejtőzködő író regényei

BODNÁR GYÖRGY

Gyergyai Albert fő műfaja, az esszé kezdettől fogva egy rejtőzködő író megnyilatkozása is. S olvasóinak ez a sejtése nem is kénytelen önmagára hagyatkozni, végül is találkozhat az író műfajfelfogásának kifejtésével. Visszatekintő korszakában írja Gyergyai Albert az esszéről: „Az igazi esszé [...] átmenet a természet és kultúra között, azzal, hogy nem ismeri el a kettő különbségét vagy ellentétét, s Malraux-val tart, aki szerint a legszebb őszi költeményt éppúgy inspirálhatja egy már megírt és ismert költemény az őszi, mint maga az őszi évad vagy tájék vagy hangulat!” Az élet és a teremtett kultúra egységének vallása tehát a világszerű jelenségek közé soroltatja nemcsak a szépirodalmat, hanem az esszét is. Gyergyai Albert azonban e felfogásának igazolásában nem elégszik meg a művészet ösztönző erejének jellemzésével: az esszéíró alkotóban is megtalálja a műfajhatárokat áttörő erőket. Előbbi gondolatmenetét így folytatja: „Az igazi esszéíró, mint efféle holdkóros, nem törődik semmivel, csak a maga álma vagy mondanivalója foglalja le egészen, akár a lírai költőt, de azzal a különbséggel, hogy a költőt, ha már formája nem is, de érzelmi énje korlátozza, az esszéíró viszont, úgy képezem, csak az értelme, az pedig többnyire terjedelmesebb, hogyha nem is végtelen.” Az író és esszéíró közös nevezője tehát — Gyergyai szerint — azonos viszonyuk tárgyukhoz és anyagukhoz. Az esszéíró tudása sem választja el az írótól, mert ugyanazt a végtelent ostromolja vele, amely világszerűvé teszi a szépirodalmi alkotást. Ez a tudásvágy vezet túl a szaktudományok határain is. Gyergyai paradoxona szerint az esszéíró nem éri be a tudással, pláne a részletek tudásával, hanem mindig az egész ismeretére vágyódik. Baudelaire szonett-metáforáját idézi: *a tág végtelen — egy szűk ablakon át ha nézzük*. Innen nézve azonos helyzetben van a művész és az esszéíró: az egyik a sorssal szemben áll egyedül, a másik a megmagyarázhatatlan szépséggel szemben töpreng a sors, a lét, az emberélet korlátain és végtelenségén. Ezért jogos a provokáló következtetés is: „Alapjában minden: esszé. Hamlet monológja a színészetről, Joubert 'égi' gondolatai, Taine elmélkedése az angol irodalomról, Baudelaire egy Szalonja, Du Bos egy elemzése [...] mind egy-egy próba, a végest a végtelennel, a tárgyat a gondolat, az embert a világgal összekapcsolni [...]” S az esszé határsértéseinek ez a távlatos

igazolása egyszerre jelöli ki Gyergyai ars poeticájának helyét a műfaj egyetemes történetében és a korban, amely szülte. A huszas-harmincas évek magyar esszéjében a szó eredeti jelentése öltött teste: *kísérlet* volt; a *tájékozódás* izgatott kényszere hajtotta, amikor egy-egy szaktudomány erre nem adott módot. Művelői látták egy világ összeomlását, szorongva néztek a jövőbe, már elégedetlenek voltak a benyomásokkal és a részletekkel, de bizalmatlanul gondoltak vissza az összefüggéseket magyarázó öröklött rendszerekre is. Nemcsak az intellektuális szomjúság irányította ezt a kockázatot vállaló tájékozódást, hanem a kusza kor és a kilátástalan jövő is. Azok az esszéírók, akik tudatosan választották műfajukat, valamennyien erről beszélnek. Németh László vallo-mása például műfaji meghatározás is: „Körhintán Homérosz sem tudott volna énekelni. Meg kellett előbb állítani a forgó örvényt [...] szétnézni, égtájakat keresni, a földet, ahova kidobott, körüljárni” (1935). S Cs. Szabó László metaforája is a világ bizonytalanságát és a tájékozódást fejezi ki: „Reng a föld [...], az irodalom kihúzódik a szilárd [...] alapformákból. A csillagok alá meg tájékozódni [...]” (1937).

Gyergyai Albert tehát, amikor az esszéműfajt választotta, határozónan helyezkedett el, ahonnan mindig is szabad volt az átjárás a regények, versek világába. Vajon miért nem lépte át egészen öreg koráig ezt a szabad határt? 1977-ben, Szávai Nándorral folytatott beszélgetésében gyakorlati okokra hivatkozott: első diákkori novellája után először az Eötvös Collegium-beli aszketikus munka, azután pedig a több évtizedes tanítás halasztotta vele a szépírói kísérletek folytatását. De a maga mentségének megfogalmazásában van néhány árulkodó szó, amely mélyebb, alkotáslélektani és szociológiai okokra mutat. Első novellájának megjelenéséről szólva, Gyergyai nemcsak az örömet idézi fel, hanem az *ijedséget* is, amely a nyilvánosság előtt elfogta. Elbátortalanította az is — mondja visszatekintésben —, hogy gimnáziumi igazgatója *megpirongatta* írása témája, a házasságtörés ábrázolása miatt. Azután, amikor emlékei végül is áttörnek a lélektani és szociológiai gátakat, a született mű kettős küzdelmet mutat be. Az egyik alkotás közben alakul ki, midőn a novellát ösztönző igaz történet találkozik a kor irodalmi konvencióival, a másik pedig az alkotói ábrándjaiból kilépő író fogadja az irodalom tárgyiasult világában és intézményrendszerében. Gyergyai első regényében diákkori novellakísérlete epikai fejezet lesz, amelyben a két mű kölcsönösen megvilágítja egymást. „Szűkölő természetemmel — olvashatjuk itt — egyszerre meztelennek éreztem magam, védtelennek; hogy mertem azt a szegény asszonyt pellengérré állítani velem együtt? [...] S mi vár rám, ha így folytatom, ha tovább is félig való, félig kitalált történeteket írok? Ha el kell válnom olvasmányaimtól, álmaimtól, külön kis világomtól, ha a magam kis életét felcserélem az irodalmi léttel, szerkesztőkkel, kritikusokkal, a nyilvánosság nagy pózaival [...]? S hol találok a nyugalmat, a biztonságot, a korlátlan illúziókat? Micsoda dzsungel! Mennyi veszedelem!”

A regények késői megszületésének titkát tehát végül is maguk a regények fejtik meg. Regények? Az első — az *Anyám meg a falum* — már a címében is önéletrajzot ígért. Nem tudjuk, mi lett volna, ha Gyergyai Albert első novellája után nem vonul vissza az esszébe, tény viszont, hogy utolsó évtizedének szépírói újravirágzása megtalálta a maga legtermészetesebb közegét. Mert ilyen közeg az önéletrajz, amely magában tudja foglalni az élet esetleges tartalmait épp úgy, mint a fogalom, törvényt és történelemmé párolt élményekét. Gyergyai Albertet aligha béníthatta tovább az önélet-

rajz-írók gyakori leminősítése. Ő is tudta, hogy egyetlen regényt minden írástudó létre tud hozni a maga történetéből. De ismerte a gazdag ellenpéldákat is, a világirodalom nagy alkotóit, akik művek sokaságában, s különböző korokon és tárgyakon át beszélve örökké csak magukról, a maguk történetéről szóltak. Követte tehát késői vállalkozásának belső logikáját.

Az *Anyám meg a falum* epikai alakzata a lehető legegyszerűbb. Írója egyes szám első személyben adja elő emlékeinek történetét, s még időrendjének meg-megakasztásával is a regényesítés művi eszközeinek kikerülését szolgálja. Maga mondja el, hogy emlékezetből írta az egészet, minden terv, minden előzetes meggondolás nélkül. Ezért kiválaszt egy-egy alakot, motívumot, eseményt vagy témát, s ezek köré rajzolja fel a környezetet, a jelent és a múltat, s a kisvilágokat és a történelem elemeit. A kiválasztások indoka lírai: a fő alakok, motívumok, történetek és témák azért állnak egy-egy fejezet középpontjában, mert az emlékezőt személyes viszony fűzi hozzájuk. A líraiság azonban nem oldja fel az önéletrajz világát az emlékező érzelmeinek megnyilatkozásaiban. Gyergyai minél közelebb érzi magához faluja alakjait, tárgyait és eseményeit, annál pontosabb a felidézésükben. Az *Anyám meg a falum* a harmincas évek irodalmi szociográfiai között is helyet foglalhatna. Egy dunántúli nagyfalú teljes életét idézi fel a századforduló korából. Részletes leírást ad a társadalmi és foglalkozási rétegekről, a falusi világ hierarchijáról, a házi munkáról, a lakberendezésről, a viseletről, a vallások viszonyáról és szertartásairól, a beszédmódról, a dalkultúráról, az irodalomról, a színházról és a cselédek vasárnapjáról. Zárt ez a világ, de olykor romantikus távlatok nyílnak belőle: az anya színházszenvédélye a művészet felé nyit ablakot, a faluból elszármazott kokott története pedig a már-már kialakuló idillt ellenpontozza. Ezek a szociologikus leírások — éppen mert pontosak és hitelesek — társadalomtörténeti szerepük révén is túlmutatnak önmagukon, de akkor válnak igazán többjelentésűvé, amikor eleven alakrajzok háttérévé válnak, s áthatja őket az emlékezés hangulata. Nemcsak az esszéista, hanem az emlékező Gyergyai is jól tudja, hogy milyen ismeretlem út vár az íróra az eltűnt idő nyomában. „Nem tudom, próbálom kitalálni, — írja — s emléktöredékeimből utólagosan újraépíteni, bár tudjuk, milyen az emlékezet, milyen önkényes, bizonytalan, zavaros és megbízhatatlan, milyen óvatosan kell [...] kikeresni egy-egy szálát egy színes és kibogozhatatlan gombolyagból, kétkedve, hogy az igazit fogjuk-e, ha nagy nehezen megtaláljuk, félve, hogy hirtelen elszakadhat, s akár akarjuk, akár nem, maga után vonva mindig a rokon vagy idegen szálak tapadó s elválaszthatatlan bonyodalmait.” Ez a szerzői reflexió azonban egyszerre rögzíti Gyergyai tudatosságát és szépírói következtetéseit. Mert kétségtelen, hogy átélte a század nagy regényújjátóinak két nagy dilemmáját — az időproblémát és az emlékezés bergsoni természetét —, de az is tény, hogy önéletrajzi regényében a múlt gombolyagának kibogozott szálait követi. Karafiáth Judit kimutatta, hogy Proust-fordításaiban Gyergyai gyakran megrövidíti és szétszereli Az *eltűnt idő* ... hosszú mondatait. Az *Anyám meg a falum* mondatépítése sok helyen magán viseli a prousti hatást, de csupán a lírai és esszéírói reflexiók közvetítésére szolgál: Gyergyai hosszú mondatai sohasem lépik túl a racionalista tudat határait. Önéletrajzában ezért nem is a stílus hordozza a regényiséget. Az *Anyám meg a falum* voltaképpen egyetlen metafora, amely belvilágában nem követ semmiféle regényírói intenciót és a maga törvényei szerint tenyészik, de egészében életmodellt hordoz magában. Az önéletrajz közvetlen tanúsága

szerint az *Anyám meg a falum* világa azért boldog, mert hőseit senki sem bántotta benne, regényi sugallata pedig egy világrend testetöltésének mutatja. Az emlékező számol a megszépítő messzieséggel, az író a zárt egészet keresi, ahol nem volt semmi hasadás és semmi csorba, s mindenki tudta, hol a helye. Az öregség az egyéni élet kezdeteit szépíti meg, az elemző író a lét határhelyzetét fedezi fel az ifjúságban, ahol a tudat még nem választja ketté az életet és az örök törvények érvényesülését.

A második — regényi — jelentés az önéletrajz folytatásában is felfedezhető, de mert nem retorikus toldalék, az életanyag és a történelem változásaival együtt módosul. Az *Anyám meg a falum* utolsó fejezetében az emlékek színtere már egy kisváros, az író diákkorának világa. Az önéletrajz második kötete, amely *A falutól a városig* (1979) címet viseli, a kisváros képét nagyítja ki, s nemcsak a már felvázolt szociológiai leírást egészíti ki, hanem a hőszínterének iskoláját is bemutatja. Ebben a könyvben Gyergyai még szabadabban alkotja meg az epikai kompozíciót s megelégszik a különböző témáinak fejezetek mozaikszerű egymás-mellé-helyezésével. Az utolsó részben pedig az emlékezés idejéből is kilép, pontosabban kettős időt jelenít meg, midőn a mozaikképben elhelyezi második világháború utáni naplóját. Egy szülőföldi utazás élményeit rögzíti ez a napló, amely a megváltozott falu és kisváros új tényeinek és hangulatának bemutatásával reflektál a századforduló emlékeire, s amely egyidejűleg dialogikus viszonyt alkot az utókor olvasójának utólagos tudásával. Ez a zárófejezet viszi legtovább az *Anyám meg a falum* regényi gondolatmenetét. A „zárt egészek”, a harmonikus „világrendnek” itt már csak a nyomai találhatók. „Ez a csalóka, jóleső, a városnak oly üdítő csend — írja Gyergyai naplójában — ki tudja, milyen szenvedélyeket, mennyi ki nem élt ábrándot vagy vágyat, mennyi, talán jogos becsvágyat, mennyi lobogó gyűlöletet, mennyi kegyetlenséget és képzetelenséget takar?”

Önéletrajzának befejező kötetét Gyergyai még megtervezte, de anyagát már csak rendezetlen, nagyrészt kéziratos formában juttathatta el a kiadónak. Ez a könyv — *A várostól a nagyvilágig* —, amely végül is Szávai János szöveggondozói munkájának köszönhetően jutott el az olvasóhoz (1986), mégsem tekinthető töredéknek: hagyatékbeli értéknek, melyet csupán a kutatók tudnak hozzáilleszteni az életmű ép részeihez. Érvényes írói világot talál benne az olvasó, mely egyszerre illeszkedik az önéletrajz kidolgozott fejezeteihez és önnön léthelyzetéhez. Önállóan komponált visszatekintések foglalatok tehát, amelyek szervesen kapcsolódnak össze az ugyancsak önállóvá formált íróportrékkal és városképekkel. A bennük rejlő, műfaji határokat feszegető erők egymás felé irányulnak. Az Eötvös Collégiumot bemutató visszaemlékezés az érzelmek forradalmának regénye és művelődéstörténeti fejezet. Lukács György édesapjának háza, ahol Gyergyai Albert hat éven át nevelő volt, olyan történetek forrása, melyekben ugyanolyan érvénnyel jelenik meg a vendégek emléképe Bartók Bélától Thomas Mannig, amilyenül újra és újra felcsillan a két világháború közötti komor kor néhány boldog pillanata. S Gyergyai Albert visszaemlékezéseiben Lausanne nemcsak menedékhely, ahova szerencsés sorsa vezette az első világháborúban internálttá vált franciaországi ösztöndíjast, hanem az európai szellem színpada is. Ezeket a visszaemlékezéseket megismerve életteli telik meg előttünk a közhely: e személyes sors története valóban kész regény. Művelődéstörténeti színhelyek és világirodalmi nagyságok szerepelnek benne egy személyes világ részeként. S ha az író emlékezete névtelen alakokat is megőriz a történelmi

szereplők környezetéből, nem csupán napjaik visszfényei ők, hanem mikrokozmoszok, egyetemes érvényű sorsok, vágyak és eszmények megtestesülései. De vajon nem csupán az időzavar készítette Gyergyai Albertet arra, hogy visszaemlékezései mellé íróportréik közül is kiemeljen néhányat. Van köztük olyan is, amely eleve cáfolja ezt a törekvést, hiszen inkább regényesített tanulmány ez, mint műelemzés. A kötet 1922-es Thomas Mann-portréjára gondolok, amely az író-hős belső monológjának parafrázisa, s leginkább az élet és irodalom különös viszonyának lélektani és erkölcsi elemzése. *A várostól a világig* más típusú íróportréi is kibírják az önéletrajz próbáját. Egyik mesteréről, Riedl Frigyesről írt nekrológja például ugyanolyan joggal szerepel tanulmányai között, mint itt. Voltaképpen lírai emlékezés ez az írás, melynek célja egy tudós hatásának lélektani megfejtése, s csiszolt stílusa pedig nem annyira az érvelést, mint inkább az élmény érzelmi tartalmának a felidézését szolgálja. Arra keres választ benne az író, mi volt a Riedl-órák titka? Először az ellenképet vázolja fel. A nehézkes esztétikák terhé, s a lélektelen osztályozások útvesztőjét. Majd szembeállítja vele Riedl esti óráinak tiszta emelkedettségét, mely laikus istentiszteletté avatta az irodalommal való találkozás. Azután e szertartás istenségét mutatja be: a nemesen patétikus és elegáns, s a köznapitól távol álló, de az emberibe kapcsolódó irodalmat. Gyergyai íróportréi persze harmonikusabbnak mutatják a bennük működő alkotáslélektant, mint önéletrajzi elbeszélései. Az elbeszélő visszahúzódása s belenyugvása a pótcelekvésbe mélyebb konfliktusokat fed, mint amilyeneket esszéi sejtetnek. A „walesi herceg” című írása a legbeszédesebb példa rá. Egy tudatosan névtelenségben hagyott íróbarátot mutat be ez a portré, aki alig valószínűsíthető, hogy valakit abból, amire képes lett volna. Mi volt hallgatásának és fölényes tehetetlenségének a titka? Gyergyai Albert szerint először a kétely: mit érhet el egy-egy írás az irodalom svédasztalán, amely az örökké változó, sürgő, félig éhes emberek mulattatására, jóllakatására, időtöltésére szolgál. Azután a tapasztalat, hogy a kortársi írók egy része társadalmon kívül él és álbohémságban, frivol erkölcsiségben valószínűsíti meg a maga világát. S vajon szabad-e megvalósítani céljainkat, s nincs-e igaza Bergsonnak, aki a soha meg nem álló és örökké változó időt hirdeti, s Valérynek, aki a készülő művet többre tartja a megvalósultnál? S igaz: az írónak őszintének kell lennie. De vajon az irodalom nem alféle Maya fátyla-e, amely kendőzi, szépíti, dramatizálja az ember és a természet birkózását. Igaz ebből születik a civilizáció, ez választja le az embert az ásványtól, a növénytől, még az állattól is, de milyen áron? Vagy beolvad a természetbe és akkor megsemmisül, vagy pedig kiegyezik vele, de akkor nem egészen őszinte. Aligha véletlen, hogy Gyergyai — barátja titkának megfejtését a maga ifjúkori szépírói kéte-lyeivel keveri. Válasz ez a portré egykori kérdésére, a maga hosszú elbeszélői hallgatásának titkára is. Válasz, mely egyszerre a kétely végigélése és feloldása.

## „Egy magányos sétáló álmodozásai”

GORILOVICS TIVADAR

Tonio Kröger levelet ír Lisaweta Iwanownának a távoli Budapestről a messze Árkádiába ...

Amikor ez a levélformába foglalt írói arckép a *Nyugatban* megjelent, legalább annyit árult el, ha ugyan nem többet, a még nem egészen harminc éves Gyergyai Al-bertről, mint magáról Thomas Mannról, aki akkoriban, vagyis 1922-ben heteket töltött Budapesten a Lukács-ház vendégeként, s akinek, mint tudjuk, a Lukács György hugának gyermekei mellett nevelősködő Gyergyai volt ez idő alatt a kísérője. Erről azonban, mármint az akkor már világhírű íróval való kiváltságos kapcsolatról tapintatosan hallgatott a levél; félénk és szemérmes szerzője inkább azoknak a régi festőknek a példáját követte, akik részint kötelező szerénységből, részint viszont azért is, hogy valamilyen módon azért ők is kivegyék részüket a hódolatból, saját magukat a képük középponti alakját körülvevő vagy kísérő tömegben festették meg. Így kapott helyet ebben a fiktív levélben a zeneakadémiai fölolvasást követően az író köré seregülő „süldő lányok” és a velencei novelláját dedikáltatni akaró „álmatag mosolyú gavallérok” között az az „egynéhány szelíd rajongó, akiknek, mint a szöveg mondja, az irodalom édes bosszú az életen”, s akik közé bízást odaképzeltetjük a Tonio Kröger, illetve Thomas Mann álarcában megszólaló Gyergyait. Hogy ebben az öntükrözésben nem kevés ironia is volt, ne tévesszen meg bennünket: ez a szelíd rajongó mégiscsak odáig ment el a mérészségben, hogy Tonio hangján szólalt meg, mint aki képesnek érzi magát erre a nem éppen kockázatmentes szerepjátékra.

A pályája elején álló szerző nem véletlenül engedett ennek a végsősoron szépirói kísértésnek. Az ő szemében, az ő értékrendjében ugyanis nem volt, nem is lehetett magasabb becsű, mint az irodalomról az irodalom nyelvén, mi több: ha lehet, az irodalom eszközeivel szólni. Ha a nagy, a hiteles alkotók a műveikben a legbensőbb, legigazibb énjüket fejezik ki, akkor az így fölfogott irodalom értékszemplélete alapján kell közelíteni alkotásaikhoz, és a kritikus sem mondhat le saját mélyebb és hiteles énjéről.

„Az igazi tanulmány, jegyzi majd meg Gyergyai Valéry kapcsán, két temperamentum találkozása, persze nem az idegek és az érzékenység oly hajlékony és hevü-lékeny felszínén, hanem mélyen, az «egyeniség» s a mindennapi tudat alatt, ahol egyik tiszta én testvére ismer a másikában”. Virginia Woolf *Orlandójáról* írva pedig a könyv és az olvasó viszonyát úgy jellemezte, mint „két lélek egymásra találását egy csendes és termékeny cserében”. Még később, a *Kortársak* bevezetőjében, már a legszemélye-sebb vallomás küszöbéig is elmerészkedett, hogy mintegy oknyomozó magyarázatát s egyben utólagos igazolását adja annak a sajátos viszonynak, amely benne a tanulmányíró-t a szépirodalomhoz fűzte. Ezek az írások, magyarázta, „talán legelsősorban egy lélek történetéről adnak számot, egy lélekéről, amely kezdettől fogva egynek érzett életet és irodalmat, s mivel nem mert, nem akart vagy nem tudott közvetlenül a tulajdon líráján



vagy epikáján át megnyilatkozni, bátrabb, nagyobb, szerencsésebb, szemérmetlenebb vagy hősiesebb alkotókhoz folyamodott, hogy — mintegy velük azonosulva — bennük és rajtuk keresztül élhesse át és élvezhesse mindazt, amire egyedül, önmaguk, talán híján a biztatásnak, a jó sorsnak s bizonyos önérzeti túltengésnek, időnként csak, kételkedve és szégyenkezve vállalkozhatott.”

Tipikus transzfer-jelenséggel van dolgunk, annak minden ellentmondásával és nyűgével. A tudományos értelemben vett kritikai gondolkodással, mint tudjuk, együtt jár a rendszeralkotásra való törekvés, de legalábbis a rendszerező hajlam. A tudomány lényegénél fogva az általános megragadására törekszik, s az egyedi is csak annyiban érdekli, amennyiben benne az általános, a törvényszerű nyilatkozik meg. Az irodalom tényeinek kritikai kezelése ezért műfaji kérdés is: az általánosról nem helyénvaló a különösség nyelvén beszélni, s az irodalmi formák hivatásos kutatója nem fogja eredményeit maga is valamilyen irodalmi formában közzétenni. Nem így Gyergyai Albert, akit az irodalom a maga formai igényeivel annyira „megfertőzött”, hogy utóbb, a *Klasszikusok* előhangjában, „kísérleteiről” (vagyis esszéiről) elsősorban azt tartotta szükségesnek elmondani, hogy azok „különböző módon keresik azt a műformát, amely legjobban megfelel a mai modern értelemben vett tanulmánynak, és ezt, a téma és a körülmények szerint, hol az elemző előadásban, hol a részletes szövegmagyarázatban, hol az írói arcképben, hol a dialógusban vélik megtalálni”.

Kell-e mondani hogy ebben a fölsorolásban a dialógus igazi műfaji kakukktójas, minthogy mintái sokkal inkább a francia „filozófikus irodalomban” keresendők, mint a kritikátörténetiben, s egyáltalában: a „modern értelemben vett tanulmány” követelményeire való hivatkozás láthatóan csak arra szolgál itten, hogy szentesítsen egy korántsem ortodox gyakorlatot. Gyergyai Albert ugyanis gondosan ügyelt arra, hogy megkülönböztesse magát a „rendszerezőktől” és „nagyralátóktól”, akik, mint egyhelyütt írta, hol egy „új alapeszme”, hol valamilyen „tetszetős elmélet” bástyája mögé húzódva „egy csepp vízből azonnal az óceánra következtetnek, s akik a legszebb vízesést is csak vízrendszerén belül értékelik”.

Csakhát a tanulmányírásnak van néhány nehezen megkerülhető szabálya, s noha szabadságunkban áll nem különösebben értékelni a rendszerszerűsége törekvő módszereket, ugyanakkor nem keveredhetünk olyan gyanúba, mintha nem ismernénk őket. Úgy kellett hát Gyergyainak is tennie, mint a regényei dokumentációján dolgozó Flaubertnek: „egy egész óceánt kiinni csak azért, hogy egy mondatra valót azután ki lehessen pisilni”. Voltak ugyan kritikusok (mint Schöpplin, Charles du Bos vagy Marcel Raymond), sőt még filológusok is (mint Király György), akiket igen magasra tartott, írásait olvasva mégsem tudunk szabadulni az érzéstől, hogy a kritikával és főleg a filológiával valójában örök harcban állott. Ebben egyaránt szerepet játszhatott szenvedélyes irodalomszeretete, mely nehezen viselte azt a lélektelen és fantáziátlan bánásmódot, melyben a szakértők oly gyakran részesítik a legszebb remekműveket is, de szerepet játszhatott a bizalmatlanság is, nem csupán az ún. kritikai sémákkal, hanem azzal az ízlés- és megítélésbeli vaksággal szemben, amely nem egy filológust jellemez, aki, mint Babits kapcsán írta: „míg csak a múltról van szó, bámulatos elmeálléval fejt ki a remekművek szépségeit, viszont egyszerre csődöt mond, tudákos lesz, elvont és aránytalan, mihelyt tudását s módszereit az élő irodalomra alkalmazza”. S ez a gyarlóság bizony nemcsak

filológusokat jellemez, hiszen ha valaki, Gyergyai Albert tudta, hogy még a nagy tekintélyű Sainte-Beuve is elmarasztalható volt benne a Balzacról, Baudelaire-ről, Flaubert-ről írt nem éppen konzsenziális kritikái miatt.

Így már talán érthetőbbé válik tanulmányainak az a visszatérő eleme (mondhatnánk úgy is: retorikai módszere), amely az éppen szóbanforgó íróval kapcsolatos kritikai, irodalomtörténeti, esztétikai vélekedéseket és magyarázatokat (egyúttal jellemezve és minősítve őket) olykor valóban csak egy-egy mondatba, ha ugyan nem mellékmondatba sűríti, s csak miután így megadta a császárnak, ami a császáré, tér rá arra, ami a műben az ő legjobb meggyőződése szerint az Istené, s amire végsőfokon nem talál más vagy jobb szót, mint azt, hogy „titok”, „bűvölet”, „varázslat”, s aminek megfejtéséhez, de legalábbis megsejtéséhez, a legjobbnak a *tabula rasa* descartes-i módszerét ajánlja, mint például a Proustra vonatkozó különböző olvasatok, megfejtési kulcsok elősorolása után, amikor szinte a megkönnyebbülés sóhajával jelenti ki:

„Próbáljuk mindezt elfeledni, próbáljunk mindent elsöpörni, a bókokat, a gáncsokat, az elfogultságokat, az aggályokat, Proust személyét, életét, bogarait és külsőségeit, a családot, a korból, a környezetet, a légkör ráakódott rétegeit, a pletykákat, a legendákat, a kritikusok szócsatáit, az elvek és elméletek mégoly tiszteletre méltó harcát, a kétféle időt és a kétféle emlékezést, s úgy ülünk friss étvágygal, tiszta fejjel az ő terített asztalához: mit kapunk? Mivel kínálja vendégeit?”

S itt állunk meg egy pillanatra, hiszen itt minden jel szerint ahhoz a Rubiconhoz érkezünk, amelynek átlépéséhez nem kevés bátorság kellett. Ha ugyanis az íróra és művére vonatkozó magyarázatok, tegyük hozzá: Gyergyai szerint sem föltétlenül értelmetlen, haszontalan vagy tanulság nélküli, csak éppen valahol mégis reduktív magyarázatok valóban olyan egynemű sort alkotnak, mint amilyenek ezek a kritikai szemlék mutatják, hogyan lehet s mire jó ehhez hozzátenni egy újabbat? Márpedig Gyergyai Albert erre tesz kísérletet, abból a feltételezésből, vagy inkább meggyőződésből kiindulva, hogy a Mű befogadásának minden kritikai közvetítést kikapcsoló, mondjuk így: szövegközvetlen módja teszi csak lehetővé annak a titoknak és varázslatnak a megfejtését, amely voltaképpen nem egyéb, mint az olvasóra tett hatás titka és varázslata. A műalkotással való találkozást olyan (a szó prousti értelmében vett) „kivételes pillanatként” kell megélnünk, amelynek lényegéhez tartozik, hogy semmi nem áll a szemlélő és a szemlélődés tárgya közé, hogy ez utóbbit akadályozza a maga közvetlen s mintegy elemi hatásának kifejtésében. Ilyenkor, vagyis a mű és a befogadó egymásratalálása pillanatában, azt a „végső felengedést”, azt az „odaadást”, azt a „megváltó, mámorító gyönyörűséget vagy önkívületet” kell éreznünk, amely Gyergyait Van Gogh képei előtt ragadta magával, s amelynek létrejöttében semmivel sem helyettesíthető szerepet játszik a műalkotás érzéki birtokbavételétől sosem független esztétikai élvezet. A nagy műveket nemcsak az örök emberi sorsról tett tanúságtételük, nemcsak eszmei üzenetük teszi, hanem legalább annyira az a költői gyakorlat, amely az önmagában formátlan élet és valóság, ahogy Gyergyai szerette mondani: „átlényegesítést” teszi lehetővé.

Mit is kap tehát az, aki „tisztá fejjel” Proust terített asztalához ül?

Itt egész oldalakat kellene idézni, amelyeknek lényege körülbelül abban foglalható össze, hogy minden „vérbeli” írónak megvan a saját, csak rá jellemző hangja, mondatainak a csak rá jellemző „lélegzetvétele” s ez a hang, például Proustnál, „nemcsak a

mondatok ritmusában vagy a jelzők minőségében, nem festői vagy plasztikus vagy elvont zengzetükben rejlik, hanem a lapok és fejezetek egyöntetű folyékonyságában, anélkül, hogy megállapíthatnánk, melyik következik a másikból: a hang-e a folyékonyságból vagy a folyékonyság a hangból.” És ami nem kevésbé lényeges, mert szinte módszertani tanács azoknak, akiket foglalkoztat, amit már Kazinczy is a „nagy titoknak” nevezett, s amit Proust kapcsán egyébként már Németh László is észrevett: „Ki mondja, hogy ez a könyv homályos, fárasztó, érdektelen? Ha *fennhangon olvasom* egy-egy elemzését vagy leírását, a mondatok egyszerre megvilágosodnak és elrendeződnek, mint mikor a szobába levegőt és fényt engedünk az ablakon át.”

Claudelnek is (a *Selyemcipőről* van szó) „minden mondata lélegzik”, de az *Érzelmek iskolájában* is „lüktetnek” a mondatok: Flaubert „szinte sietős leírásai s még az igealakok «örökös» félmultjai is valami szüntelen, hol szivárgó, hol ömlő, hol lassúdó áradatba merítik az olvasót, s a nagy hőskötemények egyenletes zenéje s bőalkatú verssorai helyett ez ad a flaubert-i prózának oly mélyen eposzi lélegzetet”. Tolsztoj nagyságának méltatásakor sem talál nagyobb dicséretet, mint azt, hogy a *Háború és béke* írója „nemcsak tükrözte a valóságot, hanem titáni erejével mélyeiben is megforgatta, újraformálta s áthévítette tulajdon lélegzetvételével”. Kassák költészetének titkait kutatva, aki lemondott a költészet megannyi hatásos eszközéről — „a szenvedélyről, a szavalásról, a tremolóról, a technikázásról, a hangulatos akkordokról, a rejtélyes szimbólumokról, röviden a költészet testies, érzékletes pompájáról” — végülis így tette föl a kérdést: „mi teszi őt költővé, nagy költővé s nem csupán történelmi jelenséggé? mi az ő vasból kovácsolt vagy végtelen szálakból szőtt monoton sorainak a titka — hogy akik egyszer olvassák vagy hallják őket, nem tudnak velük betelni többé, s a mély erdők morájával, a tenger egyenletes hullámozásával, az ősköltészet zord bájával, a Bach-muzsika áradásával próbálják maguknak magyarázni ezt a titkot, ezt a varázslatot, a szónak, az Igének ezt az olyan egyszerű s világos látszatú csodáját?” De még a kritikus Charles du Bos-nál is mit hall meg mindennél előbb? „Jellegzetes mondatai, írja, hosszú és bonyolult lélegzetvételükkel, a legelső olvasásra inkább labirintusnak tetszenek, holott «megközelítések», utak, tele tanulsággal és árnyalattal, mint egy gazdag szőlőhegyben, ahol minden lépésre más-más gyümölcs mosolyog ránk, s ahol minden kerülőnél pihenő vár ránk és kiút, a bolyongás befejezésére.”

Riffaterre azt mondja egy tanulmányában a költészet megjelenítő funkciója kapcsán, hogy a költemény egyszerűségét a *szókombinációk* adják, melyek egyfelől megragadják az olvasó figyelmét, másfelől képesek megszabni a vers dekódolásának módját. Ezeknek a kombinációknak az összetettsége minden esetben olyan fokú, írja, hogy csakis egyszeri lehet, s ebből következően az elemzésnek a szöveget csupán kiindulási pontnak szabad tekintenie. („Lire un texte dans sa littéarité, c'est le lire dans sa littéralité, c'est-à-dire se plier docilement aux combinaisons des mots.”) Gyergyai Albert látszólagos impresszionizmusa mögött ugyanez a felismerés húzódott meg, csak ő ezt másképpen, nem a szigorú elemzés fogalmi hálójába fogva fejezte ki, hanem a hasonlításnak és az analógiateremtésnek a „szakmában” nem éppen szokványos eszközeivel.

Gyergyai Albert nem volt *esztéta* a szónak a századvégen elterjedt értelmében. Szemléletére mélyen hatott az a klasszikus elv vagy hiedelem, hogy az irodalom az

emberi tökéletesedés eszköze lehet. Van az ő tanulmányainak egy visszatérő metaforája, mely mindennél jobban fejezi ki azt a hitét, hogy a nagy, az igazán fontos és lényeges művek képesek jobbra tenni az embert, amennyiben mindennapi léte meghatározottságai közül mintegy önmaga fölé emelik. Van Gogh képein ő egyszerre érezte „a lélek egyéni szárnyalását s vele az ember végzetét”. Virginia Woolf mondatai nála „egyre gyorsuló szárnyacsapások, amelyek víg szárnyalássá szélesednek”. Tolsztojnak egész írói pályafutása leírható mint egyetlen nagy szárnyalás. George Sand *Léliájáról* megjegyzi, hogy „szárnyacsapásai a mi Eötvösünket is elbódították”, nem szólva az utolérhetetlen Consuelóról, aki „oly fennén szárnyaló és annyira érinthetetlen, hogy a rossz vágyak, s a torz intrikák legfeljebb ruhája szegélyét súrolják”. S ki ne emlékezne a *Bováryné* előszavának utolsó (és a Gyergyai Albertnél megszokott három pontban elhaló) mondatára:

„A történetnek réges-rég vége, csak Bováryné él tovább — s ő, akinek ábrándjait legyőzte a valóság, Flaubert révén, Flaubert karján száll-száll egyre és mindig újra egy-egy új feltámadás felé, mint a valóság és az illúzió sose szűnő harcának a szimbóluma...”

Ha egyszer megírják századunk kritikátörténetét, s ezen belül esszéirodalmunkét, a Gyergyai-jelenség bizonyára fog némi fejtörést okozni a „rendszerező elméknek”. Végülis minek nevezhető az, amit ő művelt? Hogyan írható le és miben rejlik a lényege? Vajon nem arról van-e végsősoron szó, hogy a hang, amelyen ő megszólalt, nem azt, vagy legalábbis nemcsak azt mondja, amit mondani látszik, hanem valami mást is, valami olyat, amit tanulmányírók nem szoktak belefoglalni műveikbe? Nem arról van-e szó, hogy amit tanulmányoknak, bírálatoknak, montaigne-i értelemben vett „kísérleteknek”, irodalmi emlékezőeknek vagy írói arcképeknek gondoltunk, tulajdonképpen — mint ő maga sugallta egyhelyütt — csupán „egy magányos sétáló” „egyéni ábrándjai”, s ki tudja? talán csak a véletlenül múlt, hogy nem a zene nyelvén szólaltak meg? Akár szűkebb, akár tágabb értelemben vett „mondanivalóján” és „kifejezési formáin” is túlmenően, vajon nem arra kell-e nekünk is elsősorban figyelni, ami az ő mondatainak a lélegzését, az ő hangját mindenki másétól különbözővé s egyúttal ezer közül is fölismerhetővé teszi? A varázslatra, melynek rejtelseit oly szívósan és kitartóan kutatta másoknál, s melynek titkos kémia most már az ő folyondárként indázó, nagylélegzetű mondataiból, irodalmi ábrándozásainak egész, oly jellegzetes szövegzenéjéből is kielemezhető?

# Gyergyai Albert és a kortárs francia irodalom

KARAFIÁTH JUDIT

Alig van olyan jeles XX. századi francia szerző, akiről ne írt volna. Ha végignézünk *Kortársak* című tanulmánygyűjteményén, mely távolról sem tartalmazza összes ezirányú írását, a tartalomjegyzékben angol és német írók között ott találjuk Verhaeren, Proust, Valéry, Colette, Ramuz, Martin du Gard, Mauriac, Aragon, Malraux, Camus, Giraudoux, Giono, Jammes, Gide, Cocteau, Claudel, Anatole France, Éluard és mások nevét.

A Nyugat repertóriumában Marcel Arland-tól Zoláig terjed azoknak a francia szerzőknek a névsora, akikről kritikát vagy ismertetést írt; ha jól számoltam, 46 név szerepel, némelyik kétszer, háromszor is. Számos jeles francia mű magyar szövegét köszönhetjük Gyergyai Albertnek: Flaubert, Ramuz, Roger Martin du Gard, Gide, Valéry, Giraudoux, Proust és Camus írásait fordította nagy hozzáértéssel és szeretettel. E két utóbbi szerző, Marcel Proust és Albert Camus magyarba áttüztetett regényeinek példájával szeretném Gyergyai Albert műfordítói tevékenységét bemutatni.

Gyergyai Albert „a Nyugat árnyékában” kezdte pályafutását: „Legtöbb munkám nem csupán a Nyugat sajátos légkörében, hanem a Nyugat nagyjainak közvetlen hatására is született.” — írja esszéköteté bevezetőjében.<sup>1</sup> 1920-ban jelent meg e folyóiratban első írása, mely Riedl Frigyes, a tudóst, tanárt és szépírórt méltatta. „Ez a tanulmány példája és egyben kódexe annak az irodalomtörténetnek és kritikának, melyet Gyergyai egész pályáján művelni kívánt. Eszerint az irodalom tudósa és az alkotó író között nincs áthidalhatatlan ellentét: aki vallani akar, annak a kezében a tanulmány és a kritika is eszköz, akárcsak a költőben a vers” — írja Bodnár György *A magyar irodalom története* VI. kötetében.<sup>2</sup>

Gyergyai írásai a modern esszé mesterdarabjai, s arról tanúskodnak, hogy az irodalomtudós szépírói kvalitásokkal is rendelkezik. De nemcsak az irodalomtudós és az alkotó író tevékenysége olvad egybe Gyergyai eszményében és gyakorlatában, hanem a fordító és az író, vagy mondjuk inkább: a fordító és a társalkotó szerepe is. Nem kétséges ugyanis, hogy Gyergyai szinte társszerzővé lépett elő egyes fordításaiban, s noha hite és nyilatkozatai szerint hűséggel és alázattal szolgálta az eredeti szöveget, egyénisége mégis erősebbnek bizonyult és rányomta bélyegét az idegen szerző szövegére.

Gyergyai fordítói programja szervesen kapcsolódott a *Nyugat* első nagy nemzedékének törekvéseihez. Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád példáját követte, és meg akarta ismertetni a magyar kultúrát és irodalmat az új művészi irányokkal és a külföldi irodalom újabb jelenségeivel. Fordításai a „szép hűtlenek” seregét gyarapítják. Ezt a kifejezést a *Nyugat* modern líratolmácsolásaira, elsősorban Kosztolányi és Tóth Árpád versfordításaira szokták alkalmazni. Kosztolányi, aki a *Nyugat* nagy műfordítói közt a

<sup>1</sup> Gyergyai Albert: *A Nyugat árnyékában*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1968, 5. l.

<sup>2</sup> Bodnár György: Gyergyai Albert — In: *A magyar irodalom története 1919-től napjainkig*, VI. Szerk.: Szabolcsi Miklós. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966., 64. l.

legműltlenebb volt, a következőképpen fogalmazta meg fordítói hitvallását a *Modern költők* első bevezetőjében: „Műfordításaim nem úgy viszonylanak az eredetihez, mint a festmény a festmény másolatához, inkább úgy, mint a festmény ahhoz a tárgyhöz, melyet ábrázol”.<sup>3</sup>

A *Nyugat* első nagy nemzedékének költői, miközben új világirodalmi tájékozódást kínáltak az olvasónak, egy-egy idegen költő verseit tolmácsolva saját költői személyiségüket is gazdagítani kívánták: „Csiszoltuk a nyelvünket idegen verseken, hogy a saját bonyolult érzéseink kifejezésére gazdag és könnyed, tartalmas és nemes nyelvet kapjunk.” — írja Kosztolányi a *Modern költők* második előszavában Babits pedig a *Pávatollak* bevezetésekor egyenesen kijelenti: „Ezeket a verseket magamnak csináltam. Tanultam rajtuk. Próbálgattam: ez a hang, az a hang hogy hangzik magyarul? Milyen lenne magyarul egy ilyen vers? A magyar vers volt a fontos, nem az angol vagy a francia. Az én versem volt fontos, nem az «idegen költőé». Sokszor megváltoztattam a szöveget, egyszerűen azért, mert valami nekem a — magyarban — máshogy jobban tetszett”.<sup>4</sup>

„Írói programok, előszók hangsúlya természetesen mindig élesebb a tulajdonképpen szövegben megvalósult törekvéseknél. A *Nyugat* nagyjainak műfordításai sem annyira önkényesek, mint beköszöntőik hirdetik” — állapítja meg Rába György<sup>5</sup>, és ez a tétel fordítva is igaz. Gyergyai ugyanis a *hűséget* hangsúlyozza fordításaiban és így ír Proust-fordításának megjelenése előtt: „Maga a fordító elsősorban a *teljes hűségre* törekedett, s ő sajnálja legjobban, hogy ezt a célját már a cím tolmácsolása is meghazudtolja. Mentségére szolgáljon, hogy a szó szerinti cím — *Az elveszett idő keresése* — semmivel sem világosabb, legfeljebb banálisabb a véglegesnél, hogy *Az eltűnt idő nyomában* kifejezőbb is, költőibb is, amellet alig műltlenebb, s hogy az egész fordításban tán ez a legnagyobb tiszteletlenség a szövegnek nemegyszer leküzdhetetlennek tetsző nehézségeivel szemben.”<sup>6</sup>

Gyergyainak fölösleges volt mentegetőznie az *A la recherche du temps perdu* címének magyar fordítása miatt: jobbat és szebbet úgysem találhatott volna, s az a tény, hogy a francia *temps perdu* egyszerre jelent elveszett/elvesztett és elvesztegetett, eltékozolt időt, teljesen reménytelenné teszi az „eltűnt idő”-nél hívebb fordítás keresését. Nem menthető viszont a *L'étranger* magyar címe, még akkor sem, ha nem jószántából, hanem kiadói okokból, Illés Endre kérésére változtatta az *Idegent Közönné*: ezzel ugyanis olyan olvasatot szuggerál az olvasónak, mely csak a regény végére érvényes. Camus hőse, Meursault a regény elején még egyáltalán nem közönyös: mindössze idegen az őt körülvevő világban, melyet ő nem ért meg és amely nem érti meg őt.

Gyergyai hűségre törekszik és alázatos akar lenni az idegen író szövegével szemben. Valójában azonban társalkotói szerepet vállal öntudatlanul is. Próza fordításai szépek

<sup>3</sup> Idézi Rába György. — In: A magyar irodalom története 1919-től napjainkig. 859. l.

<sup>4</sup> Idézeteket Rába Györgytől kölcsönöztem, aki *A szép műltlenek* című könyvében a *Nyugat* három nagy egyéniségének — Babitsnak, Kosztolányinak és Tóth Árpádnak — műfordítói tevékenységét dolgozta fel. Akadémiai Kiadó, 1969, 11–12. l.

<sup>5</sup> Rába György: I. m. 12. l.

<sup>6</sup> Gyergyai Albert: „Marcel Proust” (1936). — In: Kortársak. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó 1965, 60–61. l.

és gyakran hűtlenek. De hűtlenségük nem ugyanarról a töről fakad, mint az említett versfordításoké. Mint nagy elődei, Gyergyai is átformálja valamelyest a francia szöveget, de nem azért, hogy saját alkotói egyéniségét és eszközeinek formatarát gazdagítsa. Ő a rejtőzködő író, a szemérmes, szerény író, aki csak élete vége felé, 1972-ben, vagyis hetvenkilenc éves korában fog saját szépprózával jelentkezni. Addig viszont esszéíróként s fordítóként valósítja meg önmagát: mindkét tevékenységébe belecsempészi önnön szubjektivitását, lírai énjét és az irodalom iránti határtalan szeretetét. Proust-tanulmányának megfogalmazása szerint (a fordító) „eszményi elve [...] nem a szolgálai, rövidlítő, minden szót és írásjelet értelem nélkül másoló «szöveghűség», amely akár kényelemből, akár pedig félelemből fittyet hány az író szándékának és az olvasó örömének, viszont nem is a fölényes és aggálytalan «magyarítás», amely az idegen szöveget nemcsak kényelemből, de most meg bátran, kénye-kedvére rövidíti, toldozza és alakítja, nem az író, nem az olvasó, csakis a fordító mulatságára. Ez a fordítás, a két véglet közt, nemcsak szavakat, nemcsak lapokat, hanem egy egészet fordít, s ennek az egésznek menetét, szándékát és lélegzetét iparkodik tőle telhetőleg átültetni.”<sup>7</sup>

Gyergyai a fordítást missziónak tekintette, s szinte kötelességének érezte, hogy a francia irodalom jelentős alkotásainak ismeretét és élvezetét megossza honfitársaival:

„A fordítás, mindenki tudja, nem mindig hálás mesterség, főképp ha nemcsak kenyérkeresetből, hanem bizonyos becsvágygal, sőt szenvedéllyel gyakoroljuk, egyrészt, hogy új színnel gyarapítsuk a magunk hazai irodalmát, másrészt hogy közelebb kerüljünk, s másokat is közelebb hozzunk egy-egy kedves külföldi olvasmányunkhoz.”<sup>8</sup>

Példaértékű azon igyekezete, hogy a Magyarországon még csak kevesek által ismert Marcel Proust-ot hazája olvasóközönségével megismertesse. Proust-fordításának első kötete elé tanulmányt küld előrsül, hogy felkészítse az olvasót a szokatlan erőpróbára. Beavatásról is beszélhetnénk, melynek során a jövőendő olvasó méltóvá és felkészültté válik a Mű befogadására.

„A kiadó — és e sorok írója — nagy fába vágta a fejszáját, amikor egy régi tervét, a magyar Proust kiadását megvalósítja” — kezdi cikkét a Nyugatban, majd így folytatja: [...] „az új francia, sőt európai regényírás tán legelső remekének, egy nem csupán témájában és légkörében rendkívüli, hanem stílusmódjában is kivételes írásműnek hű magyar közvetítése a probléma, amely mind a fordítótól, mind pedig az olvasótól legalább kettőzött figyelmet, jóindulatot, sőt szeretetet kér, megannyi oly áldozatot, amire ma, valljuk be, nem mindjárt találunk hajlanot. Épp ezért ez az előljáró beszéd, amely a szó közvetlen értelmében valóban bevezetés óhajt lenni a prousti mű világába, először Proust jelentőségére szeretné felhívni a figyelmet, azután, hogy megkönnyítse a prousti szöveg első olvasását, egyrészt a szöveg szép nehézségeire, másrészt arra az élvezetre, amely e nehézségek feloldásával jár [...]”<sup>9</sup>

„Proust” — mondja avatott fordítója — „’nehéz’ író”, „s nem alkalmas a villamosban vagy étkezés közben való olvasásra”. Elismeri: „e sűrűn nyomott, részekre, fejezetekre alig osztott s még kötetben is annyira egybefolyó roppant mű külsőleg sem

<sup>7</sup> Kortársak. 60–61. l.

<sup>8</sup> Kortársak. 61. l.

<sup>9</sup> Kortársak. 45–46. l.

kelti fel holmi könnyű, szórakoztató, bárhol s bármikor megkezdhető és abbahagyható könyv látszatát.” A csüggedt olvasó hamar leteszi a könyvet, de fel kell ismernie, hogy mint ahogyan egy szép szonáta élvezéséhez is kellő hangulat kell, egy szép nagy regény is megérdemel ennyi áhítatot: „S egy téli estén, odahaza vagy pedig nyáron és vidéken, úgy érezzük, eljött az olvasás áldott órája, felnyitjuk *Swann*t, olvasni kezdjük, és nem tudjuk abbahagyni [...]”.<sup>10</sup> — Így biztatja Proust lankadó olvasóit Gyergyai Albert, Proust lelkes fordítója. Sorai mintha magából a regényből szöktek volna ki, hogy oda-csábítsák az olvasót a csodás prousti világba; már-már várhatnánk, hogy a regény mellé a téli estén hársfateával és édes süteménnyel, madeleine-nel kínáljanak majd meg, vagy hogy „nyáron és vidéken” Combraybe, Léonie néni házába invitáljanak[...]

Olvasói nemzedékek nőttek fel Gyergyai Proust-ján, akik számára a francia író Gyergyai hangján vált ismertté és kedvelté. Gyergyai gyönyörű magyar szöveget állított elő: a korabeli kritikák tanúsága szerint olvasói el voltak ragadtatva remeklésétől. „Óhatatlanul izgalommal fogom a kezembe, sietek fellapozni kedves helyeimet. Az ismert szöveg új varázst kap: mintha most olvasnám először, amint anyanyelvemen keresztül olvasom. S azokra gondolok, akik csakugyan így, magyarul fogják olvasni először [...] Milyen élmény lehet, semmi máshoz nem mérhető, különös élmény [...]! — lelkendezik Babits 1937-ben, *Magyar Proust* című írásában.”<sup>11</sup>

Füsi József szerint „a fordítás a legtekélyesebb, ami magyar nyelven készülhet e bonyolult nyelvű műből”, és dicséretét így folytatja: „Gyergyai a mű szelleméhez mindig igazodó finom művészi ösztönrel olvashatóvá tette a szöveget azáltal, hogy néhol a hosszú mondatokat tagolta és a magyar mondat szerkesztés sajátosságaihoz idomította. Ezáltal megszabadította az előre elfogult olvasót félelmétől, hogy «nehezen érthető» regényt olvas és figyelmét feloldotta a szerkezeti és lélektani szépségek számára.”<sup>12</sup>

Füsi József dicséretét ma már nem biztos, hogy méltatásnak vennénk. Proust mondatainak hossza nem véletlen műve, és kiváló stiliszták, elsősorban Jean Milly, kimutatták, hogy a tengerikígyó hosszúságú, olykor több oldalt kitevő mondatok mind kristálytiszt szerkezetűek, áttekinthetők, mert a kettős és hármas parallelizmusok, a precíz vonatkozó névmások és különféle stilisztikai eszközök egyértelművé teszik az egyes mellékmondatok hovatartozását. (Kivételt képeznek azok a szövegek, melyek gépiratát vagy kefelevonatát Proust már nem tudta átdolgozni: tudjuk, hogy a ciklus utolsó kötete, *A megtalált idő* öt évvel Proust halála után jelent csak meg.) Vannak viszont igen rövid mondatok és tőmondatok is: ezek funkciója azért jelentős, mert az ágas-bogas leíró hosszú mondatokkal szemben hirtelen cselekvést vagy érzelmi változást jeleznek. Gyergyai gyakran megkurtítja az összetett mondatokat és meghosszabbítja a tőmondatokat, néha úgy, hozzákapcsolja őket a következő mondathoz. Szokása, hogy kibővítsen az eredeti szöveget nyomatékosító szavakkal, máskor viszont megszüntessen szavakat, összevonjon mellékmondatokat, és számtalan strukturális és stilisztikai változtatást hozzon létre.

<sup>10</sup> Kortársak. 58–59. l.

<sup>11</sup> Babits Mihály: „Magyar Proust”. — In: Nyugat, 1937, 247–248. l.

<sup>12</sup> Füsi József, „Proust magyarul (Bimbózó lányok árnyékában)”. — In: Napkelet, 1938, 406. l.



Mindez fokozottan érvényes Camus-fordítására. A francia szerző kemény, szikár stílusa idegen Gyergyai alkatától, aki lágyít rajta, szétoldja, a szerző tudatosan vállalt stiláris monotonitását megszüntetni kívánja, s ugyanakkor Meursault idegenségét az első mondatról kezdve túlhangsúlyozza. „Aujourd’hui, maman est morte” — hangzik Camus incipitje és Gyergyai így mondja: „Ma meghalt az anyám” —, s bár valószínűleg a jobb hangzás keresése indokolja az „anyám” behelyettesítését a „mama” helyébe, a preconcepció menthetetlen, annál is inkább, mert Camus-esszéjében maga Gyergyai emeli ki a „mama” szó jelentőségét: „[...] a temetésen nem érez különösebb fájdalmat (bár később, főképp a börtönben, egyre többször gondol anyjára, akit mindig a gyermekkor gyengéd első szavával csak „maman”-nak emleget) [...]”<sup>13</sup> Hasonló változtatás „az ügyvéd” a „mon avocat” helyett is.<sup>14</sup>

Gyergyai Albert, a tanár, a tudós esszéíró és a fordító hittérítői buzgalommal munkálkodott a kortárs francia irodalom megismertetésén. Személyiségének harmóniáját bizonyítja, hogy stílusa minden tevékenységében egységes maradt. Magvas irodalomtörténeti és kritikai tanulmányai akár szépprózaként is olvashatók: átfűti soraikat az irodalom szeretete és beragyogja őket a személyiség varázsa. 1972-ben a rejtőzködő író végül kilép a tanulmányok és fordítások paravánja mögül és szép, hangulatos önéletrajzi ihletésű írásokkal lepi meg közönségét. Csábító lenne a feltevés, hogy Proust-reminiscenciák színesítik az idős író visszaemlékezéseit. Vagy csak a közös téma: a gyermekkor hangulatos felelevenítése okozná a hasonlóságot? Akárhogyan van is, az idillen túl, a falusi és kisvárosi élet furcsaságainak rögzítése, az apró megfigyelések ereje és szelíd ironiája itt-ott prousti színfoltokat varázsol a somogyi tájra.

Babits szerint a fordítás a legmenthetetlenebbül magyar műalkotás, minthogy az így létrejött szöveget már semmilyen nyelvre sem lehet tovább fordítani. Gyergyai Albert Proustja már a harmincas évek végén részévé vált az egyetemes magyar kultúrának. Lesznek majd új fordítások, melyek a szövegűség tekintetében mai ízlésünknek és igényeinknek jobban megfelelnek, de annyira közel, mint Gyergyai szövege, egyikük sem fog állni az olvasók szívéhez. Maradjon hát így meg, mindnyájunk emlékezetében: *Az eltűnt idő nyomában*. I. kötet: *Swann*. II. kötet: *Bimbózó lányok árnyékában*. III. kötet: *Guermites-ék*. Írta Marcel Proust és Gyergyai Albert.

<sup>13</sup> Kortársak. 307. I.

<sup>14</sup> Vö. Pálfalvi Anikó: *Les problèmes de la traduction des romans français du XXe siècle*. Kézirat. 1993.

## Gyergyai Albert — Tegnap és ma

ANDRÉ KARÁTSZON

„Hölgyeim és Uraim, Tisztelt Hallgatóim!”

Idézőjelbe teszem ezeket a megszólítási formákat, nem tudván, használatban vannak-e még a magyar egyetemeken. A francia egyetemeken rég elhagyták őket még azelőtt az 1968-as év előtt, mely igyekezett erőteljesen megfojtani a burzsoázia diszkrét báját. A hallgatóság régi módon való megszólítása tehát könnyed provokációt jelent, vagy egyszerűen azt mutatja, hogy az előadó külföldi.

Hozzávetőleg ezt a hatást keltette Gyergyai Albert, amikor az 1952-es tanév kezdetén az Idegen Nyelvek Főiskolája termébe lépett. Világirodalom órát jött tartani, azt a híres-nevezetes és végtére nem is olyan fölösleges Goethe után feltalált tárgyat, melyet a szovjet iskolarendszer kényszerített ránk. Azáltal, hogy hallgatóságát Hölgyeim és Uraim, Tisztelt Hallgatóim-nak nevezte, Gyergyai a kihágások legszelídőbbikét követte el. És minden szelídsége ellenére ez a kihágás igencsak veszélyes volt.

Valójában ahhoz, hogy a hatást még hívebben érzékeltessük, a jelenet drámai mivoltát kell hangsúlyoznunk. A Sztálin és Rákosi által gyakorolt terror tetőfokára hágott, a tisztogatások, deportálások, üldözések korát éltük. A hangulatot jól jellemzi az, hogy a diákbálon az évben mindössze négy vagy öt pár táncolt, a többiek inkább tartózkodtak a tánctól, attól való félelmükben, hogy partnerük vagy partnernőjük mint rendszerellenes elemeket befűjja őket. Mindenki elvtársnak szólította a másikat és mindenki mindenkivel bizalmatlan volt. A marxizmus-leninizmus volt a hivatalos doktrína, a szocialista realizmus pedig az egyedüli kikezddhetetlen irodalmi áramlat. Korábbi századok némely nagy szerzője jogosult volt a tiszteletre, mivel haladó hagyományok teremtetőit látták bennük. De mikor Gyergyai az úgynevezett világirodalom történelmi áttekintésekor eljutott a XIX. század végére, kijelentette: „Kedves Hallgatóim, Hölgyeim és Uraim, elbúcsúzom önöktől, mert a XX. századot fogják tanulmányozni. Márpedig a XX. század világirodalma a szovjet irodalom, melynek tárgyalására nem vagyok avatott.”

Hölgyeim és Uraim, ne féljenek, nem kívánom önöket egy veterán emlékeivel fárasztani. Pusztán témám — Gyergyai Albert tegnap és ma — bemutatásához szükségem van történelmi távlatra. És éppen azért választottam ezt a témát mert úgy tűnik nekem, hogy hajlamosak vagyunk Gyergyait hol a történelmen kívül látni, nevezetesen Magyarország kulturális és politikai történelmén kívül, hol pedig eltemetni éppen a történelem által véghezvitt „haladás” nevében.

Megdöbbsentett néhány, bizalmas körben elhangzott megjegyzés. Igencsak tiszteletre méltó szellemek fenntartásaikat hangoztatták, elvben hozzáértő személyek pedig fintorogtak: Gyergyai fordításai „széphütlennek”, tanulmányaiból hiányzik az alaposság, tanítási módszere pedig a múlté. Feltettem magamnak a kérdést: nem túl korai-e Gyergyai életművét elavultnak tekinteni? Hogyan határozzuk meg művének jelentőségét tizenkét évvel halála után, és hogyan fogjuk fel ma üzenetét? Ezekre a kérdésekre keresek választ a most következő néhány gondolattal, tárgyilagosságra való törekvés nélkül. Nem azért

hiányzik ez a törekvés, mert Gyergyaihoz később mély barátság fűzött, mint egyfajta fogadott apához, hanem mert észjárásom mindig meglehetősen különbözött az övétől. Azt próbálom elmondani, hogyan hatott rám különbözőségünk ellenére.

Térjünk vissza egy pillanatra az előadóterembe, ahova Gyergyai czeekben a fagyos időkben belépett két legendássá vált szatyrával, melyeknek egyike az előadását illusztráló könyvekkel volt tele, a második pedig a legjobb vagy egyszerűen csak a legszegényebb diákoknak szánt könyvekkel. Ez az ember elválaszthatatlan volt tudásától. Át-ható szürkés-kék szemével, enyhén rózsaszínű koponyájával, hajlott hátával, papos modorával maga volt a terebélyes ártalmatlanság. Nem lehetett ebben tévedni, és ő nem is akart megtéveszteni senkit: a polgárság nevezetű égitest hajótöröttje volt azoknak a diktatúrájában, akik a proletariátus nevében parádézta.

Valószínűleg nem lett volna hatásos gyergyai varázsa, ha az emberben nem kelti azt az érzést, hogy a professzor szaván keresztül maga az irodalom tárulkozik fel a hallgatóságnak. Az irodalom nem mint ideológia, nem mint az osztályharc eszköze, hanem mint kultúra, az irodalom úgyis mint biztosítéka annak, hogy az életet mélységesebben és átfogóbban értsük meg annál, ahogyan azt egyéb tanulmányok a diákság számára lehetővé tették. Az irodalmi szellemiség ilyen hiteles jelenléte egyet jelentett egy ihletett azonosulás csodájával.

Hölgyeim és Uraim, engedjék meg, hogy felidézzem ezeket a valószínűleg elmúlt idők, melyekben az irodalom az egyházaknak ugyanúgy pótlója volt, mint a politikai vallásoknak. Természetesen e funkció születése a romantikáig vezethető vissza, később Baudelaire, Flaubert és Mallarmé megerősítették esztétikai vallás formájában. Magyarország ezt a formát örökölte a XX. század első évtizedeiben. Ennek megfelelően Magyarország sok tekintetben XIX. századi ország volt és az is maradt. Gyergyai tudta ezt, és tudatosan vállalt ebben a helyzetben egyfajta papi hivatást.

Az első gondolatom egy társadalom- és kultúrhistoriai problémát érint. Amikor Gyergyait a polgárság hajótöröttjeként jellemzem, a francia nyelvben ez más mellék-jelentéssel bír, mint a magyarban. A XIX. század leghaladóbb szellemei szerint a polgárosodás elősegítése Magyarország modernizálását, valamint a feudális hatalom, a feudális mentalitás túlsúlyának csökkentését jelentette. A XX. század elején a tét „már” a parlamentáris demokrácia volt. A radikális értelmiség által e cél eléréséért vívott politikai küzdelem pedig együtt járt egyfajta kulturális forradalommal. A Nyugat körül csoportosuló írók és művészek törekvése a magyar kultúra megnyitása volt az európai modernitás általuk termékenynek ítélt része felé.

A politikai lendületet megtörték az 1919-es és 1920-as évek eseményei. A trianoni békeszerződés valósággal befagyasztotta a társadalmi átalakulást Magyarországon, többek között azáltal, hogy Horthy ellentengernagy rendszere igyekezett a polgárságot hitelvesztetté tenni, ez utóbbit okolván az összeomlásért. A Nyugat folyóirat tovább élt 1941-ig, megtartotta igényességét és nyitottságra való törekvését. Ugyanakkor a politikai látóhatár bezárulásával elvesztette újtó életerejét. Esszéíróként és fordítóként Gyergyai a huszas években kapcsolódott be a folyóirat munkájába, és hamarosan egyike lett a francia irodalom fő közvetítőinek, nevezetesen a Nouvelle Revue Française alkotóinak a magyar olvasók körében.

Nos amikor 1952-ben belépett az előadóterembe, azt jelezte, hogy ennek a polgárságnak a kulturális kitűzése nem veszett el. Ő volt az az ember, aki ablakokat nyitott, míg az általam látogatott intézményben az összes többi tanár igyekezett ezeket az ablakokat bereteszelni. Ezzel továbbvitte a nyugatos elit örökségét, melyhez szerény falusi tanító sarjaként asszimilálódni tudott. Azét a nyugatos elitét, amely becsületbeli ügynek tekintette a minőség önmagáért való elfogadását, fajok és vallások, társadalmi osztályok, vidékiek és városiak közé való gátemelések nélkül. Gyergyai számára ez egyszerű stratégián keresztül fejeződött ki: miközben átadta hallgatóinak művészi érték iránti kivételes hódolatát, azt sugallta, hogy az esztétikai gazdagodás és a nép ügye egyáltalán nem összeférhetetlen. Tehát a zsdanovi doktrína legádázabb hívei is hasznot húzhattak a maguk módján némely jó író olvasásából, akiknek gondolatait vagy irodalmi formáit egyébként elutasították.

Ugyanakkor nem lenne helyes benne pusztán a Kísértőt látni, aki a kommunizmus mesterséges paradicsomába becsempészi a polgári esztétizmust. Emlékeztetni kell arra is, hogy tanítása magasztos eszme szolgálatában állott. Hajlamosak vagyunk elfelejteni, hogy Gyergyai kettős franciás és németes képzettséggel rendelkezett: valamiképpen a francia irodalom tökéletességeiben kereste a német felvilágosodott romantika által kínált eszmény bizonyítékait, megtestesülését, Kant, Goethe és főképp Schiller meggyőződését a *Die Künstler*-ből (1788–1789), az *Über die aesthetische Erziehung des Menschen*-ből (1793–1794). E meggyőződés szerint az irodalom célja az emberek erkölcsi javítása, a szabadság útja a Szépségen keresztül vezet, a történelem célja a tökéletesség, a harmónia, az öröm civilizációjába vezető jövőbeni utat pedig a művészek jelölik ki az emberiség számára. Gyergyai nevelési módszere a IX. Szimfónia szolgálatában állott, a pedagógusban pedig megvolt a művészi képesség, felkeltse az érzést sőt a meghatottságot, melyet az emberek szabad közösségének reménye kelthet.

A művészet a helyes szó. A művészet egyben a kulcsszó is. A professzor, aki táskáival az előadóterembe lépett — erudícióval megtömött táskáival, melyek a művelt ember átlagos tudásánál jóval többet nyomtak — ez a professzor tehát művészként lépett be, egy olyan ügy misszionáriusaként, amely nem volt kevésbé teleológikus, mint a kommunisták ügye, csak annál barátságosabb és vígasztalóbb volt azáltal, hogy tudatában volt saját törekénységének, és hiányzott belőle az a kíméletlen elszántság, hogy eltíporjon mindent ami tőle különbözik.

Természetesen ez a tanár, aki a megváltó művészet és a nyugatos eszmény misszionáriusaként jött, nemigen viselte el az egyetemi gépezet béklyóit. Nem volt sem a lapalji jegyzetek, sem a bibliográfiai adalékok embere. Pedagógiai célját — a művészetet hozzáférhetővé tenni mindenki számára — csak tudományos ismeretterjesztés útján érthette el, beszédének pedig a magasztalás volt az éltető eleme. Tudta ő ezt, kollégái is tudták, és tudta ő azt is, hogy kollégái féltékenyek rá világias sikerei okán, de őt nem zavarta ez a féltékenység. Nem mintha kollégáit faragatlan fickóknak tartotta volna, hanem azért, mert saját magát egy gazdag örökség őrének és a jövő biztosítékának tekintette. Ennek az örökségnek kellett egy napon lehetővé tennie Magyarországot visszatérését Európába végleges kötelékekkel.

Mondhatják erre, hogy azóta az idők változtak, és hogy az általam felvázolt helyzet már a történelemnek egy lezárt fejezetét képezi. Mondhatják azt is, hogy manapság a

tudományos ismeretterjesztés inkább a tömegkommunikációs eszközökre hárul, mint az egyetemre, és felteszik majd nekem az elkerülhetetlen kérdést: mi az, ami valójában ma is továbbadható Gyergyai tanításából?

Ebben a tekintetben inkább bizonyos érzékenységre és stílusra gondolok, mintsem módszerre. Akik Gyergyairól beszéltek vagy írtak egyaránt hangsúlyozták rendkívül szoros kötődését a könyvtárhoz. Nyilvánvaló persze, hogy könyvtármolynak lenni nem különösebben credeti dolog. Az viszont figyelemre méltó, hogy ezt a kötődését meg tudta osztani hallgatóival, fel tudta bennük kelteni azt az érzést, hogy bensőségesen ismerik mind a könyveket, mind azok íróit: géniuszokat és egyszerű tehetségeket, hírességeket és szerény iparosokat egyaránt.

Feltételezem, hogy öreg barátom elhűlve nézne rám, ha részben posztmodernnek titulálnám azt a törekvését, hogy a teljes könyvtárat használhatóvá tegye. És persze, semmi sem állt tőle távolabb, mint a fő rendszerező elvként működő játék, vagy az igazságnak saját tükröződéseit tekervényében való feloldása. Egyúttal azonban amiként a marxistákhoz hasonlóan az aranykorra áhítozott, a posztmodernitással megosztotta a hierarchia és a skatulyázás iránti közömbösségét.

Igaz ugyan, hogy kedvencei a nagy klasszikusok voltak, akiknek egy teljes esszéketet szentelt 1962-ben, de nem mulasztotta el megvizsgálni a klasszicitás fogalmát történelmi változásainak szemszögéből és társadalmi dimenziójával együtt, nevezetesen Valéry-t idézve: „Un art est classique s’il est adapté non tant aux individus qu’à une société organisée et bien définie.” Ebben az értelmezésben a „kiválasztottak” listája minden pillanatban újraalakíthatóvá vált. „Igaztalanul kitagadott” vagy kevésbé ismert szerzők, „szabályokat nem tűrő szabad géniuszok mind befogadást nyerhettek a különböző olvasóközösségek — mai szóval élve — „elváráshorizontja” szerint. Nem meglepő annak felismerése, hogy ezen értelmezés szerint a kritikusnak nem kell megtagadnia csodálatát a klasszikusi rangot (még) fel nem mutató alkotóktól, mivel, különböző mértékben mindenki eleme az irodalmat fenntartó hálózatnak, és egyaránt mindenki résztvevő tagja annak a társadalomnak, melyhez a klasszikusoknak alkalmazkodniuk kell, és amelynek a klasszikusok csupán legtekélyesebb képviselői.

Másképpen megfogalmazva, a kiválasztottakból és kiválaszthatókból Gyergyai egy olyan együttest látott szerveződni mindenfajta merev hierarchiától mentesen, amelyet ő szíves vendéglátóként javasolt hallgatóinak és olvasóinak, hogy ezek teljesjogú állampolgárokként párbeszédet kezdhessenek a szabad és egyenlő szellemekkel. Nem kevesebbről volt szó, mint az Irodalmi Köztársaság nemes álmának felélesztéséről, megszabadítván azt minden ironiától, és működésének felvázolásáról a XVIII. századi szalonok mintájára, melyeknek társasági modora meghatározta stílusukat is. Gyergyai e stíluson keresztül kívánta gyakorolni nevelő–formáló szerepét.

Hölgyeim és Uraim, Kedves Hallgatóim, vajon nem találunk-e itt egy olyan tapasztalatot, melyet a viták, eszmecserek és a felvilágosult szavak Franciaországa sugallt és amelyet az utókor haszonnal magáévá tehetne? Nem azáltal biztosíthatjuk-e a leghatékonyabban és legkönnyebben a múlt alkotói számára a kortársi státuszt, máig élőknek és hatónak ismerve el őket, hogy az olvasók egyenjogú társainak tekintjük őket. Magam kettős előnyt látnék ebben. Ez egyrészt igen örömteli enyhítője lenne a posztmodernitásnak, melynek némely túlzása megfosztja az irodalmat minden méltóságától, másrészt

pedig enyhítője lenne a nagy írók elviselhetetlen kultuszának, melyet mindig felhasználnak ideológiai célokra. Azt lehetne mondani, hogy Gyergyai szelleme nagyszerű ellenszere a centenáriumi rituális ünnepléseinek, beleértve a sajátját is. Az olvasó ugyanis csak akkor lehet szabad, azaz csak akkor lehet ítélőképességének teljes birtokában, ha a könyvekhez közelítvén elhárítja magától mind a felsőbbrendűségi, mind az alacsonyabbrendűségi érzést.

Akik ismerték Gyergyait azt mondhatják, hogy árulást követek el gondolkodása ellen, hiszen ő mindig az alázat bajnokaként mutatkozott. Az is igaz, hogy én az *alázatot tisztelettel* helyettesítem. De mindenfajta befogadás eltávolodással és választással jár, és jeleztem, hogy tanárom a különbségen keresztül hatott rám. Nem az-e a lényeges, hogy személyes álláspontomhoz az ő tanítása nyomán jutottam. Lehet, hogy a szalonok szerkezete sem vihető át a jelenlegi, tömegkultúrára irányuló Európába. Ettől azonban tény marad, hogy Gyergyai ebből a társasági struktúrából kiindulva igyekezett olyan irodalmárokat képezni, akik nem mondanak le arról, hogy azon gondolkozzanak, mi is az irodalom státusa a társadalomban. A társadalom természetesen már nem ugyanaz a társadalom, de vesztett-e valamit aktualitásából a kérdésfeltevés? Úgy vélem, ebben az értelemben tekinthetem immár klasszikusnak és továbbra is termékenynek e nyugatos européer és demokrata professzor, az Irodalmi Köztársaság művész-polgárának életművét.

(Palágyi Tivadar fordítása)

## Gyergyai, a tanár

NAGY PÉTER

Nehéz Gyergyai Albertől beszélnem. 1938-ban ismerkedtünk meg, s attól kezdve haláláig — 1981-ig, tehát közel félévszázadon át — intenzív vagy laza, de folyamatos kapcsolatban álltam vele. Ezt a kapcsolatot szinte mindvégig jellemezte a tanár–tanítvány viszonya, bár az utolsó évtizedekben mindinkább a baráti lépett a pedagógiai kapcsolat helyébe. Ez igaz akkor is, ha egyben s ugyanúgy igaz az is, hogy a köztünk volt emberöltőnyi korkülönbséget egyikünk sem akarta soha sem feledni, sem feledtetni. Kapcsolatunknak, vitáinknak, beszélgetéseinknek mindig egy kis távolságtartást, hogy ne mondjam koturnust adott a tény, hogy kezdettől fogva „Monsieur” és „Monsieur le professeur” voltunk egymásnak és kizárólag franciául beszéltünk, ha négy szemközt voltunk. Ez a keresztnéven szólításra s a magyar nyelvre talán csak az utolsó másfél-két évtizedben fordult, bár akkor meg ez tetszett kissé mesterkéltnek közöttünk; ha belemelegedtünk a beszédbe, hol egyikünk, hol másikunk fordította át a szót franciára, hogy annál is maradjunk. Így egyszerre mondhatom azt, hogy túl jól ismertem s hogy nem eléggé ismertem; hogy mármily közel kerültünk egymáshoz emberileg, gondolatilag, mindig maradt közöttünk távolság, amelyen valószínűleg nem is akart, de talán nem is tudott volna egyikünk sem átlépni.

Ha Gyergyaira gondolok, elsősorban a tanárra gondolok. Valahogy számomra, bennem a tanár szívtá fel teljesen Gyergyai egyéniségét; vagy inkább úgy mondhatnám, hogy az egyénisége legtisztábban tanár mivoltában nyilatkozott meg a számomra. Nehéz eldönteni, hogy a tanári munka, a pedagógiai munka mennyiben munka s mennyiben művészet? Hajlanék afelé, hogy az igazi tanár művésze annak, amit csinál s erre éppoly istenáldotta tehetség kell, mint a hegedűvirtuóznak vagy a zongoraművésznek. Persze mindig vannak zenekarok, ahol aki megtanulta, húzhatja; de az a tanár, aki mély benyomást tesz a növendékére, akit az évek során nem felejt, sőt talán még jobban kirajzolódik az arca, a szellemi profilja a tanítvány lelkében, ha ritka is, de egycélul az nevezhető igazi tanárnak, a szó felső fokán, aki rokon, sőt tán azonos az ihletett művésszel.

Életem szerencséjének mondhatom, hogy találkoztam vagy három olyan tanárral tanuló éveimben, aki ilyen mércével mérve volt feledhetetlen. Az egyikük Gyergyai volt. S talán azért volt oly feledhetetlen tanár, talán azért hagyott maradandó nyomot minden tanítványa lelkében, aki hosszabb-rövidebb időre a közelébe került, mert az ő számára a diák sosem volt „emberanyag”, hanem mindig individuum; a tananyag sosem anyag, hanem élő valami, aminek az átadása magasrendű örömet jelentett.

Az Eötvös Collegiumi felvételin ismertem meg, a nevezetes „fejtapogatóson”. Nem ez a helye és ideje annak, hogy ezt a vizsgaeljárást elemezzük, bár nem ártana feleleveníteni az egyetemi felvételik lelketlen taposómalma helyébe. Mintha Prévost abbéről beszélgettünk volna s Alain-Fournierről, hiszen a *Manon Lescaut* és a *Grand Meaulnes* volt a két mű, amit már akkor franciául elolvastam; de annál, amit mondott, mélyebb

benyomást tett rám szobája kolostori egyszerűsége s főként, ahogy fogadott, beszélt: *rám* volt kíváncsi, nem arra, amit tudok — s ezáltal mindent aktivizálni tudott, amit tudtam, amit gondoltam, amit éreztem. S ez, azt hiszem, az igazi pedagógiai hatás nyitja: hogy a nyfladozó emberi lelket akarjuk megismerni, ami másra sem vár, mint arra, hogy megnyílhassék, kitárulkozhassék.

Aztán találkoztunk újra, a nyáron, Párisban, ahová én akkor először jutottam el, ő már ki tudja, hányadszor; a Szajna partján lakott, a Quai des Grands Augustins-en, egy kis szállodában, s már ekkor feltűnt, hogy a szállodai szobát teljesen magához idomította: átmenet volt a diákszállás és a kolostori cella között, a könyvek és újságok rendetlen rendű halmai között eltalálni hozzá, s újabb halmokat takarított le a székről, amelyre leülhetett.

Természetesen közel félszázad távolából nem emlékezem, nem emlékezhetem arra, miről is beszéltünk akkor; csak úgy sejlik, hogy Páris lehetett a napirenden természetesen. S ő hívta fel a figyelmemet a kisebb gyűjtemények, múzeumok kiválóságára, fontosságára. Hogy ne csak a Louvre-ba járjak, ami persze kötelező, hanem a kis múzeumokba is, a Jeu de Paume-ba, a Marmottanba, a Cognac-Jay-be is. Félve vallom be, hogy ezek szeretete mindmáig elevenebb bennem, mint a Louvre hideg pompája iránti vonzalmam.

Egy hónap Páris, egy hónap nyaralás, és kezdődött a gólyaév a Collegiumban. Megint nem itt az ideje és a helye annak, hogy ennek az évnak s az abban megnyilatkozó szándékos és ösztönös pedagógiának az elemeit, hatását vázoljuk. De annyit mondani kell róla: a mi számunkra, akkori mindnyájunk számára hallatlan magasra tették azonnal a mércét s igen feszült lélektani körülmények között. Már maga az, hogy kötelező volt a kétszakosság, hogy a nyelvi szak óráin természetesen nem lehetett, nem illett más nyelven megszólalni, mint azon, lett légyen szó irodalomról, nyelvészetről vagy történelemről, alapvetően más világot teremtett, mint az egyébként színvonalas gimnáziumi francia órák. És az első év anyaga a klasszikus francia irodalom volt — ha nem az első, akkor az első órák egyike volt Racine. Hárman voltunk francia szakos elsőévesek, mindhárman szorgalmasan elolvattuk a *Phèdre*-t, s amikor az óra előtt összetalálkoztunk a szemináriumi teremben, riadtan néztünk egymásra: ez bizony nekünk nem tetszik, ez nem dráma, hanem hideg marhaság. (Megint ne menjünk bele abba, mert igen messzire vezetne, hogy miért voltunk mi előszörre ennyire süketek Racine szépségei iránt: ez ugyanis a magyar és a francia irodalmi ízlés közötti alapvető különbségeket veti fel azonnal; s azt a történelmi tényt, hogy nálunk az aktív irodalmi ízlés a romantikával kezdődik s máig a romantika nyomait hordozza, ellentétben más európai irodalmakkal, többek között a franciával.)

Majd bejött Gyergyai tanár úr, s meghozta első gyümölcsét az a bensőséges hangulat, amelyet személye körül mindjárt a felvételin meg tudott teremteni: bevallottuk, hogy nekünk bizony Racine nem tetszik, bennünket hidegen hagy. Ekkor mondta azt a feledhetetlen mondatot, amely máig visszhangzik bennem az ő mély, enyhén somogyi tájszólási ízeket hordozó franciaságában: — Messieurs, vous ne sortirez pas d'ici avant de m'avouer que Racine est un grand poète. — Már nem tudom, mi mindennek igazolta álláspontját: arra emlékezem, hogy a szobájából lehozott egy régimódi nagy gramofont és lemezen egy nagy színésznő *Phèdre*-alakítását; hogy a kora délután kezdődő egy



óra belenyúlt az estébe s csak a vacsora vetett neki véget. De akárhogy is: valóban azzal mentünk ki a teremből, hogy Racine hatalmas költő és nagy drámaíró — s ez a meggyőződés máig sem hagyott el engem, tán egyikünket se. — S ha ennek a talán mulatságos, talán megható anekdotának a mélyére nézünk, kiderül: a pedagógus, az igazi pedagógus mindenható, ha a jó tanítványhoz jó kézzel nyúl hozzá. Hiszen ismeretanyagot átadni könnyű; de ízlésirányt megfordítani, a lelket szél ellen hajózni tanítani — az már művészet. S Gyergyai ebben volt a legnagyobb.

Talán ennek a kataritikus élménynek volt köszönhető, hogy kapcsolatunk megszállt. S erre szükség is volt, mire másodéves lettem, a Collegium vezetése Gyergyait a zsidótörvényre hivatkozva vagy a zsidótörvény következtében kitette a Collégiumból. Megélhetési alapnak egyelőre még megmaradt a kereskedelmi iskolai tanárság a számára, de megszűnt a lakás, az ellátás és a Collegium semmihez sem hasonlítható, oly végtelenül munkára, teljesítményre tüzelő atmoszférája. Gyergyai Rodostója egy Logodi utcai kis padlószoba lett; néhányan, hűséges tanítványai ide jártunk hetente vele való beszélgetésre, be nem vallott különórákra. Ez a szoba talán csak sötétebb volt a Szajna-parti hotelszobánál, de a diákos rendetlenség és a szerzetesi szigorúság azonos légköre lengte be; az a levegő, amely Gyergyai lényétől, létezésétől elválaszthatatlan volt.

Miről beszéltünk ezeken az órákon-találkozókon? Ma már ki tudná megmondani. De egy bizonyos: ezek nagyban hozzájárultak ismereteim bővítéséhez, ízlésem csiszolásához, az irodalmi életben, a magyarban s a franciában egyaránt való tájékozódáshoz. Furcsa és jellemző lélektani tény: amíg ezeknek a találkozóknak, beszélgetéseknek az íze, hangulata érintetlenül bennem van, addig arra már, hogy ezzel párhuzamosan ki volt kollégiumbéli francia tanárom — pedig bizonyosan volt s bizonyosan kaptam tőle is valamit — egyáltalán nem emlékszem. Itt, ebben a sötét és rendetlen, nem is nagyon tiszta Logodi-utcai kis szobában kovácsolódott össze az a barátság, amely egyikünket sem engedett el Berci haláláig, s talán az enyéimig is.

Itt vált változhatatlanná az tanár–tanítvány viszony is, amely aztán további kapcsolatainkat meghatározta. Gyergyai ismeretei a francia és a magyar irodalom területén kimeríthetetleneknek tetszettek. Az embernek az volt az érzése, hogy mindent olvasott s mindenhez rengeteget hozzáolvasott. Nem tudtam olyan címet mondani, amihez ne ajánlott volna további olvasnivalót; s nem tudtam olyan problémát az irodalomban, amelyhez ne talált volna az emlékezetemben vonatkozást, hivatkozást, újabb és újabb olvasásra ösztönzést. Az olvasás szeretete, igénye nyilván örökölt, magával hozott tulajdonság; de annak a jó útra irányítása, maximális kihasználása már döntően azon múlik, aki ezt irányítja, ápolja, vezeti: ez az igazi tanár leghasznosabb munkája.

Ebben az időben már megritkultak Gyergyai tanulmányai, recenziói a Nyugatban, majd Babits halála után a Magyar Csillagban. Illyéssel különben sem volt jó a viszonya, azt hiszem, egyikük sem erőltette a másikkal való együttműködését. De ha visszagondolok rá, nem mondtam teljesen igazat, amikor azt mondtam, hogy 1938-ban, a „fejtapogatáson” találkoztunk először: találkoztunk mi korábban is. Írásban, olvasásban: betűéhes gyerek lévén, apám már korán elkezdte hazahordani a Nyugatot is nekem; ami pedig akkor nem is volt könnyen található, nem is volt valami olcsó mulatság. Így 14–15 éves korom körül figyeltem föl először Gyergyai esszéire. Először talán kaden-ciájuk, mondatai muzikalitása ragadott meg; később, amikor már kerestem az írásait,

azok tartalma, gazdagsága, plaszticitása. Ítéleteiben, mint mindenkinél, lehet vele egyet-érteni vagy ellenkezni; nem lehet azonban tagadni írásai inherens szépségét, amint azt sem, hogy mindegyikben hihetetlen mennyiségű ismeret, tudás van felhalmozva s egyben a szépen lejtő mondatok drapériája mögé rejtve. Gyergyai soha nem büszkélkedett sem a műveltségével, sem az ízlésbeli biztonságával; pedig Proust mellett és körül hány francia íróat honosított ő a magyar irodalomban, hányat ismertetett az olvasók előtt!

Ez megint Gyergyai egyik alaptulajdonságára, lelkének egyik alapvető ambiguitására vet fényt. Híres volt alázatáról. Az egyik Eötvös-collegiumi kabarén ő is terítékre került: a fiú, aki játszott, amikor belépett a színpad igazgatói szobájába, földig hajolt és rendkívül mély hangon azt mondotta: „Bonjour, Monsieur. Bocsánat hogy élek.” Valóban, egy ilyen „bocsánat, hogy élek” — attitűddel járt-kelt a világban; mindig alázatos volt, mindig az utolsó helyet kereste — annyira, hogy annak, aki erősebben odafigyelt rá, hamar rá kellett jönnie: e mögött a hibátlan alázat mögött egy ércnél keményebb büszkeség, hogy ne mondjam gőg rejtelkedik. Azért olyan alázatos, mert a hozzá méltó helyet úgysem kaphatja meg. Az egész életére vonatkoztatva is igaz az a mondat, amelyet egyik közös sétánk során mondott, amikor az írást érdeklődtem, mennyit kap egy esszéért a Nyugattól? Azt felelte: „Hát nem mindegy? azt az erőfeszítést, amibe a megírása került, úgysem tudják megfizetni.” S a csodálatos az volt, hogy magán az íráson soha az erőfeszítés nem látszott, mindig olyan volt, mintha a folyondár-szerű mondatok könnyeden perdülnének ki a tolla alól; mint ahogy fordítói munkáiban is teljesen eltűnik a fordító erőfeszítése, hogy az író, a mű plaszticitását tudja mennél pontosabban és hitelesebben kifejezni.

Számos esetben voltam magam is tanúja annak, mennyi munka bújta el a fordítás mondataiban. Én ezt történetesen az akkor őt már teljesen elfoglaló Proust-fordítás kapcsán tapasztaltam: mennyit kutatót-kísérletezett, amíg valaminek az őt kielégítő megoldását, magyarra átvittetését megtalálta. Ennek az intenzív munkának és szinte a szerepjátszásig menő áthasonulásnak az eredménye az, hogy minden fordítását — s mindegyik előtt és fölött Proust-fordítását, fordításai koronáját — annyira hűnek érezzük az eredetihez s ugyanakkor az a benyomásunk mindig, hogy Gyergyait olvasunk, a megint új szerepbe bújó szépíró Gyergyait, aki Osvát egyetlen szavára megölte magában a nyilvánosság elé kívánczó költőt s líráját egy életen át mások szavaiba öntötte, hogy a maga lírai mondanivalóival csak késő öregségében merjen álarc nélkül a nyilvánosság elé lépni.

\*

Gyergyai Albert, a tanár, eltűnt közülünk. Ma már valójában fel sem igen tudjuk idézni azt, ami órája, személye varázsa volt; amitől annyi hallgatója az irodalom, különösen a francia irodalom, s azon belül is a modern írók szerelmese lett. A tanár eltűnt — s mint minden igazi tanári egyéniség, tovább él a következő nemzedékekben. Legintenzívebben azokban, akiket egyénisége, tanítása varázsa meg tudott érinteni, s azután, ezeken keresztül, csillapított rezgésként a következő nemzedékekben élnek tovább. S egy-két nemzedék elmúltával mindez csak legenda lesz vagy irodalmi emlék, amit mind ritkábban emlegetnek. Ugyanakkor valahol a hatása tovább él. Az elmúlt tanár-nemzedékek Apáczai Csere Jánostól Gyergyai Albertig benne élnek, benne munkálnak

a következő nemzedékek lelkében. Ha ma, minden baj s visszasság ellenére joggal hihetjük, hogy nemzetünk pallérozottsága nem reménytelenül veszi fel a versenyt a legcivilizáltabbakkal, akkor abban első soron az ő munkájuk, az ő küzdelmük, az ő eredményeik nyilatkoznak meg diadalmasan.

Gyergyairól, tudommal, nem maradt filmfelvétel, fénykép is kevés, hangszalag aligha; őt testi valójában, szellemi varázsában felidézni nem lehet. Kivéve akkor, amikor ő maga és saját eszközeivel idézi magát. Ide sorolhatjuk természetesen fordításait; de a fordítás mindig maszkabál, amelyben két iker-lélek egymással birkózva s szétválaszthatatlan bonyolultságban tárulkozik ki és rejtelkedik el egyszerre és egyidőben. Aki Gyergyait akarja megismerni, jó, ha elolvassa önéletrajzi emlékezéseit, jó, ha megismeri verseit; de őt magát igazán megismerni esszéin keresztül lehet. Ezekben erudíció, ízlés, együtt vannak jelen, mint ahogy a szépséget élvező lélek öröme s az újat tolmácsoló közvetítő tudós vonzalma.

Ízlése, érzékenysége, kíváncsisága egy idő után megállt; de ezzel azt hiszem mindenki így van. Ne feledjük: ő Gide, Mauriac, Giraudoux kortársa volt s érzékenysége is azokra rimelt elsősorban. Ha Aragont fordított, azt inkább kötelező penzumból tette, mint személyes vonzalomból. Egyébként ez erősen meg is látszik a fordítás szövegén, tompa fényén. Esszéíróként is a saját csúcsain, azt hiszem, akkor jár, amikor kortársait ismerteti meg a magyar közönséggel. Ez nem jelenti azt, hogy a klasszikusokról kevesebb, vagy kevésbé heves mondanivalója lett volna. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a nagy előkészületek után megindult, de a történelem csapásai alatt töredékben maradt Racine-monográfiája, vagy a Flaubert-monográfia, amely szintén sosem készült el, de amilyen fényes törmelékei hevernek az esszék között.

Látása, érzékenysége — azt mondanám, még elfogultságai is — a maga korához kötik, ahhoz a két-három évtizedhez a századfordulótól a harmincas évekig, amely annyi jelentős új tehetség felívelését látta a francia irodalom egén, de amelyen rendületlen sőt egyre növekvő fénnel a kor irodalmi napja: Proust műve sugárzott. Ennek a kornak, ennek az érzékenységnak a nagy — s szerintem máig jelentős — dokumentuma és vívmánya a *Mai francia regény* c. monográfiája, mely valójában egy nagy és magával sodró esszé a harmincas évekig született jelentős alkotásokról és alkotókról.

Volt tanítványai lassú elmúltával az ő tanítói emléke is elhalványul, s ez jól is van így; de megmarad, s meggyőződésem szerint a következő generációk számára is fontos és hasznos könyvként marad meg mindaz, amit megírt. Ha ma Magyarországon a francia irodalomnak szenvedélyes értői, a két háború közötti francia irodalomnak hívei, olvasói és ismerősei vannak, az nem utolsó sorban éppen Gyergyai Albertnek köszönhető.

## Gyergyai Albert embersége

SÜPEK OTTÓ

Gyergyai Albertra emlékezve, emlékalakját az eltűnt időből megidéző az a célom, hogy felmutassam bennem és velem élő személyiségét, és hogy megfogalmazzam az emberlét esetlegességein már túljutott lényegiségének, azaz humánumának üzenetét. Nem külső, vagyis testi alakjában jelenítem meg tehát Őt; nem azt a természetes, kissé hajlott és lassú járású és somogyi hanglejtéssel beszélő embert szándékozom megmutatni, aki örökre elment minden halandók útján, s magával vitte benne és vele meghalt lényünket, hanem belső, lelki formájában szeretném láttatni; cselekedeteinek humanista sugárzását szeretném érzékelteni.

Emberségéről szólok, én, aki 1950-től kezdve rajongó tanítványa, majd munkatársa, adjunktusa, azután docense voltam, és számtalan délutánon tanúja napi gondjainak, tanulmányai keletkezésének, a világra ráhajló kíváncsiságának és lágy ítéleteinek; tanúja szelíd világnézetének, ami a megértés és a megbocsájtás bölcs erőterében működött. Emberségéről szólok, hiteles tanúként, harsány évtizedekben halk lélekjárásának ismerőjeként.

Már nevével is egyik jótette révén találkoztam 1949-ben. Ekkor ugyanis néhány kollégistát — köztük engemet is — egy idős francia hölgyhöz járatott beszédgyakorlatra, pedig csupán csak azt tudta rólunk, hogy vidékiek vagyunk, s tudásvágyunk nagyobb, mint lehetőségünk. Jóval később, emlékirásainak olvasásakor értettem meg sajátos gesztusának kettős okát; azt, hogy a maga szegényes, meg-megalázott diákéletének gondjaitól akart tapintatosan megszabadítani bennünket; egyszerre könnyítvén a mi sorsunkon is, meg azoknak a francia nevelőnőknek helyzetén is, akikről így ír *A falutól a városig* című könyvében, amelyben diákéletéről is olvashatunk a békebeli Magyarország, az úri Magyarország társadalmi összefüggéseiben: „Nevelőnők, felolvasónők, társalkodónők vagy akár afféle házikisasszonyok, mindnyájan hazájuk kultúráját képviselték, nemegyszer tudatosan terjesztették nálunk [...]”. A mi társalgásainkat is könnyed, csevegő bevezetésnek lehetett tekinteni a francia kultúrába, illetve a francia gondolkodásmódba; és valami olyannak, ami bennem meglazította francia hadifogságom szorító emlékeit. Ezeket azonban véglegesen maga Gyergyai professzor oldotta ki, amikor kissé később arra tanított, hogy a háborúban szinte némává halkul a kultúra szava, hogy elveszti színét a műveltség szépsége, s hogy az emberség ritkán csillámlik akkor, amikor az ész helyett a fegyver szól. François Rabelais-t idézte, aki szerint az álgyú az ördög találmánya. És a francia szellem, az „esprit français” — mivel többnyire franciául beszélt velünk —, a francia szellem egész története magasan a történelem ördögi eseményei fölött formálódott: birodalma az Eszme magassága. Igaz, persze, hogy valóságos történeti folyamatok légkörében jön létre a kultúra, de ez azoknak égi párolata, humanizált tükrözése, a teljes emberség örökös vágyának, a haladásnak iránytűje; példa erre a züllött életű Villon vagy Rimbaud költészete, amely széppé varázsolta a rútát.

Hittem Gyergyai professzornak; és nemcsak azért mert érvei saját háborús tapasztalatain nyugodtak; az olyanokon, mint amilyeneket Kuncz Aladár *Fekete kolostora* oly szépen és tanulságosan örökölt meg; hittem neki, mert szava, gondolata, két háborún átszűrte világlátása meggyőzőtt igazáról; elhittem neki, s ma is hiszem, hogy mindenkor lelke a műalkotásokban lobog, s ez a lobogás világíthatja meg utunkat a jelen és a múlt kusza erdejében; hittem neki, mert a humánus történelmi szerepét, az emberség megváltó erejét szembesítette a háborúval, ifjúságunk forradalmi romantikájával és korunk szocialista realizmusával.

Humanista hitem tehát az övéhez kapcsolódott, s akkor szilárdult véglegessé, amikor világirodalmi vizsgámon, valamelyik ötvenes évben, Hamlet monológiájának felhevűlten aktualizált elemzése után, kétségeim és lázongásom megvallása után higgadtan, szavainak nyugtató, moll hangzatával, féltve engem és talán kissé félve is, megmagyarázta azt, hogy a lét vagy a nemlét, a lenni vagy nem lenni konfliktusán csak az emberséges élet emelkedhetik fölül; mert élni kell kizökkenő időkben is, de életünk soha nem lehet emberhez méltatlan; döntéseink soha nem lehetnek dogmák foglyai; az intellektusnak szabadon kell szárnyalnia, hacsak a szellem egében is, hacsak Michel de Montaigne manierista módján is, akkor is, ha a reneszánsz ideái barokk felhőkbe tűnnek.

És immár 42 éves tanári tapasztalatom, sűrű történelmi közegben szerzett *közvetlen*, és a francia feudalizmus történetének és művelődéstörténetének tanulmányozása közben szerzett *közvetett* tapasztalatom is igazolja Gyergyai Albert humanista igazságát. S most, idősebben mint Ő volt akkor, hálásan köszönöm meg emlékének azt a szellemi sugárutatót, amin patronáló emberségével elindított. Vizsgálai, előadásai, de főként szemináriumain fészekmeleg volt a légkör; s ezt többször is azzal fokozta, hogy süteménnyel kínált meg bennünket; talán azt akarta, hogy ezeknek ízével is emlékezzünk majd rá az eltűnt idők nyomát keresve, amúgy Marcel Proust módján. Osztályzataitól sem retgettünk, mert két szó rögzítette véleményét; a „très bien” és a „bien”, vagyis a „nagyon jó” és a „jó”. Bízgatásnak szánta Ő a jót is, ám ha valamelyikünk ezt találta dolgozatán, már szégyelte is magát; igaz, csak úgy diákosan. Vizsgálai meg csaknem mindenki jelest kapott! És amikor ezért liberális hírbe került, és a tanulmányi osztály szigorú vezetője megróttá, akkor engem hívott tanúnak. Hát persze, hogy jelesre felelt az ügyes diák, ha az első kérdés az volt: melyik mű tetszett legjobban? A művészi szépség ígézetében az Ő jó lelke föl sem tétélezte, hogy az egyetemista szorult vizsgahelyzetében csak egy művet olvasott el, s természetesen az tetszett neki leginkább. Mert Gyergyai professzor sohasem azt kereste, hogy mit nem tud a hallgató, hanem mindig arra volt kíváncsi, hogy mit is tud, mert a Montaigne-i „Que sais-je”-t Ő teljes tartalmával érzékelte; elsősorban a „mit tudok én?” jelentésében, s csak azután a „tudom is én”, vagy a „mit tudom én” szkepticizmusában. Azt hiszem, ezért is írta meg gyönyörű Montaigne tanulmányát!

Szinte magától értedődik, hogy első írásaim Gyergyai Albert hatását mutatják; eszmei és stílushatását egyaránt! 1957-ből való az a dolgozatom, amely — most újra olvasva látom! — döbbenetes igazolása ennek, s döbbenetes lenyomata 1957-nek mind a tudományos gondolkodás, mind pedig a köznapi életérzés szempontjából. Dolgozatomban a francia klasszikusok magyar kiadásának bevezető tanulmányait elemeztem, s első bekezdésként, amolyan történetbölcséleti esszéként, Rabelais-től kezdve kísértem

végig az egyéniség fogalmának fejlődéstörténetét. S most látom csak, hogy önmagam problémájára, a teljes ember megvalósításának problematikájára kerestem választ; a külső és a belső világ harmóniáját kerestem a forradalmas időben, látszólag már a magam módján, lényegében azonban még mindig Gyergyai Albert sugallatainak eszmekörében. Még a mondatbeli kérdőjelek sorjázása, a pontosvesszők s a gondolatlazító három pontok is az Ő szellemiségének jelenlétéről vallanak. Most látom csak, hogy az Ő értékrendje nézett farkasszemet bennem a megzavarodott történelemmel.

Dolgozatomban Gyergyai Albert két tanulmányával foglalkoztam, s mint írtam: [...] „a legértelmesebb, a legszebb előszókkal, amelyek oly módon emelkednek ki a többi közül, hogy egyben példát is mutatnak tudományos pontosságukkal, kérdésfeltevésüknek minőségével, s annak bölcs észlelésével, hogy a tárgyalt remekműveknek milyen jelenkori szükségleteket kell kielégíteniük. És a mindezt egységbe fogó művészi stílussal, amelynek nyomán szinte élő közelségben áll előttünk író és életmű [...] Gyergyai professzor nem töri bele szereplőit történeti hátterekbe, hanem úgy írja le pályájukat, ahogy az a korvalóságban átvonult a lét és az alkotás rejtélyes kapcsolatában [...] Gyergyai Albert művei így tanítanak az életre, így harcolnak a homály s a tudákos szürkesség ellen. Gyönyörködtetnek és gondolkodásra készítetnek, alapos munkára intenek s a szépség észrevételére és higgadt élvezésére. Gyergyai Albert bölcs életörömről szólítja olvasóit [...]”

A professzor megdicsérte a lelkes tanársegéd igyekezetét; dicsérte filozófikus fejtegetéseimet, s elhitte, hogy őszintén írtam; ámde dörögve dorgált meg mégis azért, amiért Őt dicsértem. Végül is azzal zárta le vitánkat, hogy jobb, ha dicsérjük, mintha szidnánk egymást.

Ekkortájt bízott meg magánbankjának kezelésével. Olyan bank volt ez, amiből a lepusztult francia szakos diák néhány száz forintos kölcsönt vehetett föl; természetesen részletelfelejtésre. De ezen kívül is, tanítványainak anyagi gondját mindig szívén viselte. Egy képeslapjából idézek, amit 1957. szeptember 21-én írt nekem franciaországi tartózkodásunk idején: „[...] j’espère te voir dès la fin de la semaine et même je compte te donner de l’argent pour tes derniers achats; remélem, hogy a hét végén látlak, meg ugyanis szeretnék neked pénzt adni utolsó bevásárlásaidhoz.”

Az ilyen humanista lélek, a mások boldogításán örvendező ember 1956 forradalmas idejét riadtan élte meg, s a külvilág fegyverzaja elől bensőjébe s az irodalomba menekült. Félelmét és reménységét Villonról éppen ekkor írt tanulmányában juttatta szóhoz. A XV. század haláltáncos korának kifejezőjével elmondathatta a maga friss, ámde általánosító tapasztalatait is. Így szólt tehát Villonról: „Olyan átmeneti korban, amikor a régi szemlélet inog s az újnak még nem sikerült végleges uralomra jutni, mi mást láthat maga körül, mint gondolat- és erkölcsromokat, minden egész felbomlását, minden véglet hangsúlyozását, se reményt, se védelmet a jóknak, a gyengéknek, az aggoknak, a szegényeknek, s mi másból, hacsak nem önmagából és a vele egyívásúakból meríthet erőt és harcikedvet a létért való küzdelemhez? [...] S lám mégis egyre feszültebben és bőveltebben hallgatjuk, mert mindnyájunk dzsungeléből, létünk és múltunk bozótjából tör fel és száll felénk Villon hangja, ez a dallamos farkasüvöltés, ez a forró s féktelen panasz, ez a harsány ébresztő, pipogya, fáradt, agyonbástyázott és elsatnyult életünkben, hogy megrendítse, kitágítsa, elmélyítse öntudatunkat s minden korlátot és

konvención, minden logikán s érdeken túl egy szabadabb és veszélyesebb életre emlékeztessen [...]”

Ezek után elképzelhető, hogy milyen riadalommal, majd milyen örömmel látta, hogy fegyveres tanítványai, éppen akkor katonáskodó diákjaink, körül fogják az utcán, s elkísérik bevásárló útján, nehogy valami baj érje. A jelenet elmesélését persze a humor kedvéért így fejezte be: „Azt hittem, ávósnak néztek.”

Annyira irtózott a háborútól, hogy már a háborús irodalmat sem tudta elolvasni. Bóka László *Alázatosan jelentem* című regénye már hónapok óta ott porosodott íróasztalán, amikor elkértem tőle. S milyen a sors! Elindulunk hazafelé, s az egyetem folyosóján magával a szerzővel találkozunk. És Gyergyai professzor így szólt: „Ne haragudj Laci, még mindig nem tudtam elolvasni a művedet, mert elkapkodják tőlem”. Lám, még a maga mentésével is másokat dicsért!

Buzgárként törnének föl bennem az emlékek; amikor rádiójátékot írt Diderot-ról, s a romlott kor bölcselőjének megoldást kereső kérdéseire egy szóval válaszolt, a mű végszavaként: a nép!; amikor megvédte ellenünkre szeretett írójának, Flaubert-nak művészi és emberi nagyságát éppen az impasszibilitás sztoikus lényegének, történelmileg indokolt működésének megvilágításával; amikor tanszékvezetőként, a hatvanas években, inkább fiktív jegyzőkönyvet írt, mintsem, hogy fölösleges értekezleteket tartson, hiszen Őt csak a tanítás érdekelte; amikor kórházi ágyán, utolsó találkozásunkkor szégyellte elesettségét, s az ajándékba vitt banánt hazaküldte gyermekeimnek. De emlékeim egyenként is, meg összességükben is azt a tanulságot özönlénék, hogy Gyergyai Albert professzor embersége serkentő példa arra, hogy tudjunk emberséges emberek lenni; mert az ember a történelem egyetlen értelme.

## Babits és Gyergyai

SZÁVAI JÁNOS

Ha meg kellene rajzolnom a bennünket tizenkét éve elhagyott Gyergyai Albert portréját s hozzá legelőbb megkeresnem legjellegzetesebb vonásait, akkor talán azzal kezdeném: úgy távozott a földi létből, ahogyan megérkezett, nem volt semmije. Sem öröklakása, sem nyaralója, sem autója, sem aranya, sem műtárgyai. Korszerűtlen ember volt Gyergyai Albert abban a korban, mely nemcsak a birtoklás, hanem elsősorban a tárgyak birtoklásának bűvöletében állt. Mindig beérte annyival, amennyi biztosította megszokott életmódját, s az adott korszak körülményei közt elérhető legteljesebb függetlenségét.

Nem mintha aszkétikus lett volna, csak éppen más érdekelte. Szeretett enni, szeretett utazni, szeretett barátaival, s mindazokkal, akiket szívébe fogadott, együtt lenni. De leginkább szeretett talán az emberi szellem igazi teljesítményeivel — a nagy művekkel — találkozni, s azután a műveket, legfőképpen az irodalmat, a maga módján hozzánk, felénk közvetíteni.

Korunk emberétől eltérően, jobban szeretett adni, mint kapni, magánéletében éppúgy, mint tanítványai közt, a Collégiumban s később az egyetemen éppúgy, mint az irodalomban.

Egyetlen vonását próbáltam eddig felrajzolni a Gyergyai-portrénak s máris elfog a kétely. Hiszen éppen őtől tudjuk, az általa fáradszaktól kímélve közvetített s olykor huszadik századi *Divina Commediának* minősített Marcel Proustból, hogy egy új helyzet vagy a nézőpont módosulása milyen hatalmasat változtathat egy állandónak s változatlanul hitt arcképen. De személyes emlékeim és nagyon sok — tanítványaitól s barátaitól származó — történet mégiscsak arra utalnak, hogy a Gyergyai-portrénak ez az evangéliumi vonása nem csak a legfontosabbak közül való, de bizonyosan hitelesnek is tekinthető. Csak egyetlen példát említek. Hogy Gyergyai Albert szószerint értelmezte a *Hegyi beszédben* a felső ruha adományozásáról szóló intelmét, azt egy szegény sorsú Márvány utcai tanítványának, a később szigligeti gondnokként a magyar irodalomtörténetbe is bevonult Harsányi Károlynak a története bizonyítja, akire Gyergyai francia órája kellős közepén „ruházta rá”, a szó eredeti értelmében, saját pulóverét.

A történeteknek se szeri, se száma. De talán éppoly fontos e gesztusok szellemi megalapozása, amelyhez a Babits–Gyergyai kapcsolat, pontosabban Gyergyai Albertnak Babits Mihályhoz való viszonya adja meg a magyarázatot.

Gyergyainak hét frása foglalkozik Babitscsal, s ez a szám bizonyosan jóval nagyobb volna, ha naplója nem veszett volna oda 1944-ben lebombázott Logodi utcai lakásában. Személyes találkozásairól is szó esik röviden eme frások némelyikében, de erről vannak más forrásaink is, így például a Budapesten élt vagy járt nyugatiak visszaemlékezései. Aurélien Sauvageot-t, éppúgy, mint François Gachot-t Gyergyai vezette be a huszas évek elején a Nyugat íróinak, s legelsősorban Babits Mihálynak a körébe.



A francia svájci Denis de Rougemont egy nyári vasárnapon Esztergomban tett látogatást ír le a *Paysan du Danube* című könyvében, s többször és hosszan emlékezik a Collegium akkori angol lektora, Vernon Duckworth-Barker két jó barátja, Babits és Gyergyai kapcsolatáról.

E találkozások egyikének köszönhető Babits első francia megjelenése, a Sauvageot adaptálta 1930-as *Timár Virgil fia*. A *Timár Virgil fia* köztudomásúlag kulesregény, a paptanár főhős mintája maga a regényíró, a tanítványé pedig Babits hajdani gimnáziumi tanítványa, Komjáthy Aladár. Babitsnak, tudjuk, édes gyermeke nem volt, csak egy fogadott lánya, a verseiben is sokszor emlegetett Ildikó. De hogy mennyire vágyott gyermekre, legalábbis lelki gyermekre, azt épp a *Timár Virgil fia* illusztrálja, a magányos és magának való paptanár apai érzelmeinek fölébredése.

„Mon cher fils”, így szólítja meg Babits 1909-ben Komjáthy Aladárt egy Assisiből küldött képeslapon, s azután avval folytatja, hogy majd maga vezeti be a rákövetkező nyáron Itália szépségeibe, ahogyan Timár Virgil vágyik bevezetni tanítványát, Pistát. De Komjáthy nem az egyedüli fia Babits Mihálynak. Akár maga választotta az apaszerepet, akár a fiatalok legjobbjai választották, ki-ki a maga módján, apjuknak, a huszas évek szellemi Magyarországnak egyik fontos tényezője, Babits, az apa. Hadd emlékeztessék Szabó Lőrincire, akinek szállást is adott a Reviczky utcában, s aki éppoly freudi stílusban szakított vele, mint néhány évvel később Németh László. Illyés Gyula viszont hűséges maradt a tőle látszólag oly különböző Babbitshoz, mint ahogyan hűséges volt hozzá, egészen más módon a Babits körébe 1921-ben bekerült Gyergyai Albert is.

Gyergyai frásaiban inkább csak megtűrtnek mondja magát, de az említett források bensőséges kapcsolatra utalnak, mint ahogyan azok a történetek is, melyek tőle saját magam hallottam. S arra a Baumgarten-díjazások is, amelyekről Babits mindig teljesen maga, az ellenvéleményekkel nemigen törődve, döntött.

Gyergyai Albert kétszer kapott Baumgarten-évdíjat, 1933-ban és 1937-ben, előbb Erdélyi, Illyés, Szép Ernő, Tamási Áron társaságában, másodszor Illés Endrével, Kodolányival, Szabó Lőrincsel együtt. Esszéista rajta kívül csak kettő, Schöflin Aladár és Halász Gábor részesült kétszeri kitüntetésben.

De elsősorban nem erről kívánok szólni, hanem inkább szellemi kapcsolatukról, Babitsnak Gyergyait mélyen, nemcsak frásaiban, hanem életében is determináló világlátásáról, amely a kettejük kapcsolatán túlmutató tanulságokat is kínál.

Gyergyai Albert, akit Osvát Ernő a „Nyugat franciájának” nevezett, Svájcból hazaérkezése után a nagy nemzedékhez tartozó Laczkó Gézát szorította ki a folyóiratnak e rendkívül fontos, bár csak virtuális ponsztjáról. A franciákról írt tehát elsősorban, s természetesen a francia irodalomból kerültek ki bálványai, már ekkor, de mindvégig, Flaubert és Proust.

Vezérlő csillagai, mondhatnám inkább, mert Gyergyainál nemigen válik el egymástól élet és irodalom. Innen kell tekintenünk hát a harmadik vezérlő csillag, Babits Mihály szerepét. Hogy mi vonzotta leginkább bennük? Flaubert-nél bizonyosan a halhatlan művészi igényesség, a formai tökély, melynek titka évtizedeken át foglalkoztatta Gyergyait, aki, míg utazni tudott, szinte minden esztendőben eltöltött néhány hetet Flaubert városában, Rouenban. Proustnál alighanem az a nagy találmány vonzotta, hogy az élet megoldása maga a művészet, s a művészeté pedig az emlékezésben visszatérő élet,

és hogy Babitsban mi vonzza annyira, azt elmondotta pontosan egy arra meglehetősen süket korban, 1961-ben, egy előadásában. Érdemes idézni. „Ha azt mondom, Babits volt korának legnemesebb költője, tudom, az ilyen apodiktikus mondat árnyalásra és magyarázatra szorul. Itt nem Babits költői nagyságáról, hanem inkább egy bizonyos etikai magatartásról van szó [...]. Ő mutatott fényes példát — folytatja Gyergyai — a formai, a tartalmi, az erkölcsi műgondra és egyensúlyra”. S azután felsorol még néhány hivatkozási pontot, Bartókot, Kölcseyt, Vörösmartyt, Arany Jánost, megjelölve ezzel miféle „csillagsorban” helyezi el az apjául választott Babitsot.

Ami nem jelent kritikátlan rajongást. Írásaiban itt-ott Gyergyai fenntartásokat is hangoztat, amire megkapta, többször is, a tüskés választ, hol közvetlenül, hol némi késéssel. Az *európai irodalom története* körüli nézeteltérésük nem jelentős. Gyergyai két kifogására a hiperérzékeny Babits megsértődik, és szurkálásokkal válaszol.

Másik, fontosabb nézeteltérésük Illyés Gyula *Nyugatbéli tanulmánya*, a *Katolikus költészet* nyomán keletkezik. Illyés szerint papköltő jó költő nem lehet, ennek Gyergyai ellentmond, Babits pedig, aki többször is visszatér a polémiához *Könyvről könyvre* című sorozatában, árnyaltabb álláspontra helyezkedik, elismervén a katolikus költészet lehetőségét, de hozzátéve, hogy nagy költő csak szabad szellem lehet. Gyergyainak egy megjegyzésére, mely épp ezt a kérdést feszegeti, roppant ingerülten reagál, holott Gyergyai Albert, mint látni fogjuk, tulajdonképpen a maga Babits-képét igyekezett összhangba hozni az elmondottakkal.

Milyennek látja hát Gyergyai Babits Mihályt? A rendelkezésünkre álló írásokból a kép eléggé egyöntetűen kirajzolható, ugyanis az évtizedek során Gyergyai felfogása nem változott; első, 1931-es írásában ugyanazok a gondolatok jelennek meg, csak éppen más megközelítésben s persze más megfogalmazásban, mint 1961-es *Emlékezésében*. Babitsnál, így Gyergyai, élet és költészet nem választható el egymástól, „puritán, szinte papos lénye” (*Emlékezés*, 127), szeretetszomja, „bámulus, eltökélt becsvágya” (*Vázlatok*, 115) csakis költővoltából érthető meg, mint ahogyan költészete viszont teljes lényéből, mert irodalmi tevékenysége „nem hiúság volt nála, hanem létkérdés” (*Vázlatok*, 114).

Babits, Gyergyai felfogása szerint, a forma és az erkölcs embere. A legmagasabb igényű formáé, s a legmagasabb igényű erkölcsé, szembeszállva így századával, mely az igénytelenség kora.

Ilyen értelemben Babits korszerűtlen, „dacosan szembenáll mindazzal, ami nem örök és autentikus” (B. I., 95), mert tudja „nem szégyen egyedül állni, szemben akár az egész korrallal és csak magunkhoz híven” (I és O, 105). Sőt, „az igaz gondolkodó ott kezd méltó lenni e névre, mikor függetleníti magát korától” (I és O, 105). A modern kortól eltérően, mely a művészetet összetéveszti a sikerrel, s erkölcsi szempontból is kizárólag a látszattal törődik, vakon hisz „a céltalan művészet érdemességében, a morál időtlenségében, mindabban, amit a ma elvet, a holnap talán újra fellel” (I és O 112). Felfogása legtisztábban *Az európai irodalom történetéből* olvasható ki. Arisztokratikus felfogás ez, amely szerint az irodalomban csakis a legmagasabbrendűnek van helye, amely szerint az irodalom nem más, mint „nagy művek és nagy egyéniségek, melyek és akik kezet nyújtanak egymásnak a népek feje fölött” (B. I. 94). Következik mindebből,

hogy a költő esszéire szemében nem a modernizmus által diadalra vitt új, más szóval „nem az eredetiség, hanem az egymásba fogózás a fontos” (B. I., 96).

A szervességnak, a tradíciókkal és a tradíciókra építésnek ez az igénye adja, hogy Babits, Gyergyai szavával, „forma egy formátlanul széthulló világban” (I és O, 111), „eleven klasszicitás” (EBMra, 129). Az igazi irodalom, ebből következőleg, az antikvitás és a latin középkor, vagyis az egyetemesség irodalma, amelynek a költő Babits „legigazibb folytatója” (AS, 91).

Elitista, arisztokratikus felfogás ez, büszke és dacos reakció a korra — Gyergyai itt 1961-ben a harmincas évekre tekint vissza. „Amikor a közélet és a sajtó feneketlen züllésében az igazi irodalom fenyegetett hajóként ingott — ingott, de nem süllyedt el —, Babits volt a hajó kormányosa [...] ő mutatott fényes példát a formai, a tartalmi, az erkölcsi műgondra és egyensúlyra” (EBM, 129).

Az eddigiekből is nyilvánvaló, hogy a mindenségnek valamiféle platonikus vagy keresztény felfogását írja le ekként Gyergyai Albert, mint Babits Mihály jellemzőjét. A költő, ezt az *Amor Sanctussal* kapcsolatban mondja, folytonosan „a magány és a mindenség között” lebeg (87), s ő az, Babits, „akinek révén mindannyiunkban feléledhet az égi dolgok titokzatos nosztalgiaja” (AS, 93).

Gyergyai a keresztény költőt látja Babitsban, s itt a kereszténységre éppoly hangsúly esik, mint a költőlétre. Az irodalomtörténetében az Újszövetséget az Ószövetség elé helyező Babitsot „a fájdalom, a szenvedés inspirálja” (*Vázlatok*, 117) másfelől olyan ember volt, aki „nem csak kérte, hanem adta, tékozolta is a szeretetet” (*Vázlatok*, 117). Legszenbeszökőbb vonása azonban mély erkölcsössége, melyet Gyergyai Albert a Babitsnál oly fontos, *Az írástudók árulása* című nagy tanulmányában (vagy inkább valómásában) központi helyet kapó Kant-utalással jellemez. „Itt nem Babits költői nagyságáról, hanem, inkább egy bizonyos etikai magatartásról van szó, arról a valaha közhelynek érzett, de ma talán újnak ható kanti képről, mely az embert a világegyetemben a feje felett a csillagos éggel s szívében az erkölcsi törvénnyel ábrázolja [...]. Kant erkölcsi szigorában Babits otthonosan lélegzett” (*Emlékezés*, 120-127).

A kép, amelyre Gyergyai utal, Babits szövegében három szintű: alul a föld, rajta a célja felé igyekvő ember, aki utat téveszt, ha néha nem tekint föl s nem követi a csillagot. Babits és Gyergyai számára nyilvánvalóan arról a csillagról van szó, amelyet a napkeleti bölcsek megpillantanak, s amely „előttük megy vala mindaddig, amíg oda-érvén, megáll a hely fölött, ahol a gyermek vala” (Máté, 2.9.). Igazság vagy erkölcsi imperatívusz, mindenestre Gyergyai Albert Babitsa a földön jár, de életét és cselekedeteit mindig egy ideális értékrendnek veti alá.

Még egy mindannyiunkat folyamatosan (s különösen ma) foglalkoztató kérdésben, nemzeti és egyetemes kapcsolatának kérdésében volt iránytűje Babits Mihály Gyergyainak. A kettő e nézet szerint nem állítható szembe egymással, mert „a nemzetek feletti egyetemes értékek” bajnoka egyúttal „magister Hungarorum” is (B. I., 95), „a legnagyobb magyar, másrészt a legpáratlanabb európai tanulmányíró” (I és O, 107).

A tanulmányok, esszék, cikkek, emlékezések tulajdonképpen egyetlen vallomás darabjai: amikor Babits Mihály portréját megrajzolja, Gyergyai Albert azt az értékrendet mutatja fel, amely mintájává lett, s ekként működését és életét nagyon meghatározta. Babits-kultusza, melyet én is ajándékba kaptam tőle, így a Gyergyai-jelenség lényegét

fejezi ki. S egyben válasz, ma, 1993-ban is érvényes válasz, a születése és halála közt eltelt rettenetes évtizedek kihívásaira.

## JEGYZETEK

- I. Az idézett Gyergyai Albert írások a következők:  
Babits Iphigénia fordítása. Nyugat, 1931, majd in: Védelem az esszé ügyében. Bp., 1984.  
Amor Sanctus. Nyugat, 1933, majd in: A Nyugat árnyékában. Bp., 1968.  
Katolikus költészet. Nyugat, 1933, majd in: Védelem az esszé ügyében. Bp., 1984.  
Babits irodalomtörténete. Nyugat, 1934., majd in: A Nyugat árnyékában. Bp., 1968.  
Babits és a franciák. — In: Babits emlékkönyv. Bp., 1941, majd in: Védelem az esszé ügyében. Bp., 1984.  
Vázlatok Babits arcképéhez. 1959. — In: A Nyugat árnyékában. Bp., 1968.  
Emlékezés Babits Mihályra. 1961. uo.
- II. A hivatkozott Babits-írárok: Katolikus-költészet, Jelentéktelen példák, Egyház és irodalom, A kritika szabadságáról, Papköltők. — In: Nyugat, Könyvről könyvre rovat, Írástudók árulása 1928, Az európai irodalom története 1933.  
Franciául: Le fils de Virgil Timár. Adaptation d'Aurélien Sauvageot, Párizs, 1930.
- III. Egyéb hivatkozások  
Aurélien Sauvageot: Souvenirs de ma vie hongroise. Corvina, Bp., 1988.  
François Gachot szóbeli emlékezései  
Vernon Duckworth Barker szóbeli emlékezései  
Denis de Rougemont: Le paysan du Danube. Neuchâtel, 1982.  
Babits Mihály képes levelezőlapja Komjáth Aladárnak. 1931, Komjáth Aladárné tulajdonában  
Szabó Lőrinc: Tücsökgzene. Bp., 1946. Babits.

Petőfi S. János és Békési Imre (szerk.): Szemiotikai szövegtan 4.  
A verbális szövegek szemiotikai megközelítésének aspektusaihoz I.  
JGYTE Kiadó, Szeged, 1992, 232. l.

Acta Academiae Paedagogicae Szegediensis. Series Linguistica, Litteraria et Aesthetica

A hazai szövegnyelvészeti kutatások legfontosabb kiadványa ez a JGYTE kiadásában megjelent sorozat, mely ettől a negyedik számtól még bővítette is tárgy körét, kiterjesztve a verbális szövegek vizsgálatait a nyelvészetitől és az irodalmitól eltérő aspektusokra, szempontokra, továbbá a nem verbális médiumú összetevőkre is, azonkívül nagyobb teret kívánnak biztosítani a külföldi kutatási eredmények bemutatásának.

A kötet hét tanulmányt, tizenkét recenziót közöl, kiegészítve a szövegnyelvészettel és határterületeivel kapcsolatos bibliográfiák, repertóriumok jegyzékével. Legfigyelemreméltóbb tanulmány Kiefer Ferencé és Petőfi S. Jánosé. Kiefer a szöveg időszerkezetét vizsgálja, pontosabban elbeszélő, prózai szövegek felhasználásával arra keres választ, hogy az igék jelentése és alakja alapján eldönthető-e az egymásra következő mondatok egyidejűsége, ill. a mondatokban jelölt események időbeli egymásutánisága. Magyar, francia, angol és német példák és vonatkozó tanulmányok elemzése során arra a meggyőző következtetésre jut, hogy a korábbi kutatások, tanulmányok eredményei a kivételek nagy száma miatt korrekcióra, ill. más aspektusból való újabb átgondolásra szorulnak. Összegzésül megállapítja, hogy a szöveg időszerkezetének meghatározásánál nem lehet eltekinteni a lexikális információktól, sőt igazán akkor indokolt egy bizonyos időszerkezetről beszélni, ha az a szöveg nyelvi mutatóiból leolvasható, mely kutatók három tényezőtől állnak: az időhatározóbtól, a perfektivitástól és az ige egyéb szemantikai jegyeiből. Ez utóbbi jelentőségének kimutatása a dolgozat érdeme.

Petőfi S. János R. Jakobsonnak *A grammatika költészete és a költészet grammatikája* c. alapvető tanulmányát elemzi. Kimutatja, hogy a szerzőnek a fonológiára kidolgozott terminusai (oppozíció, hasonlóság, variáció, invariáns stb.) mennyire állandó és visszatérő fogalmak a későbbi, poétikai munkákban is, s hogy Jakobson a költői nyelvet a természetes nyelvek analógiájára úgy definiálta, hogy abban „a szót szónak érezzük, s nem a megnevezett tárgy egyszerű helyettesítésének”, ahol a nyelvi egységek verssorok és versszakok, s ezeket az egységeket a fonémák definíciójának analógiájára próbálta meghatározni, s a poétikában is az univerzálékat kereste. Utal Jakobson módszerének hiányosságaira, P. Werth tanulmányára (1976) hivatkozik, melyben a szerző Jakobson módszerét egy minden költői érték nélküli versre, s egy újságcikkre alkalmazva kimutatja, hogy azok szoros analógiát mutatnak a Jakobson által elemzett Shakespeare-szonett struktúrájával. Végül arra a következtetésre jut, hogy a költői szövegek elemzésénél egyesíteni kell tudni a nyelvészeti és nem nyelvészeti módszereket, követke-

zéseképp helyesebbnek tartja a költészet szemiotikai textológiája megnevezést, mint a költészet grammatikáját.

Szellemes példával, E. Segal *Love Story*jából vett metaforának magyar, francia és német fordításával bizonyítja Albert Sándor azt a kellő alapossággal kifejtett tételt, miszerint a fordító nem a formális nyelvi megfelelésekre, hanem a forrásnyelvi egységgel egyenértékű célnyelvi egység (szöveg vagy szövegrész) szövegekvivallensére törekszik. Tehát nem „langue”-szintű, sem nem „parole”-szintű mondatokat fordít, hanem ún. „discours” mondatokat, s a tárgyalt ekvivallenciát nem a nyelv, hanem a szöveg szintjén hozza létre. (A tanulmány címe: Megjegyzések az ekvivallenciáról egy metafora fordításának ürügyén.)

Figyelmet érdemel Terestyéni Tamás írása, pontosabban szövegelméleti tézisei, mert jó példa egy nem túlságosan rokonszenves gyakorlatra. A szerző írása címéhez \* alatt a következő lapalji megjegyzést fűzi: „Jelen tanulmány egy terjedelmes munka szövegelméleti részének a lerövidített változata.” Az efféle kitételek felmentik a recenzent bármilyen elemző vizsgálat feladata vagy igénye alól, hiszen semmiféle biztosíték nincs arra vonatkozóan, hogy egy kifogásolt gondolat, mondat pontatlansága, homályossága esetén ne lehetne hivatkozni a teljes változatra vagy a készülő teljes műre. Mindazonáltal nem lehet szó nélkül hagyni a megfogalmazás tudálékosságát, a teljessértékű anyanyelvi megfelelők helyett a szöveg túlszűfölését idegennyelvi műszavakkal. Kicsit emlékeztet ez Flaubert patikusára, aki tudvalevő még a víz megnevezése helyett is H<sub>2</sub>O-t mond. Pl. „Amikor egy ágens reprezentáló relációt létesít egy reprezentáló és egy szituáció között, akkor valójában nem tesz mást, mint azt, hogy olyan lehetséges dolgokat, olyan lehetséges individuumokat és tényállásokat »fedez fel« a reprezentált szituációban, amelyek az intenziórelációk által meghatározott extenziókként a reprezentálót felépítő elemekhez tartoznak.” (11. l.) Ami magyarra fordítva körülbelül annyit tesz, hogy a világot érzékelő egyén a tudatában létező ismeretek és az érzékelt valóság közötti lehetséges megfeleléseket létrehozza ill. észleli. Nem az idézett példára hivatkozva, de nehéz elszakadni attól a gyanútól, hogy ha ezektől a terminológiai sallangoktól megfosztanánk a szöveget, akkor az esetek egy részében lapos közhelyeket kapnánk. Még így is találhatók olyan megkérdőjelezhető állítások, mint például a következő: „Az individuumokat jellemző tulajdonságokat, állapotokat és kapcsolatokat összefoglalóan reláció kifejezéssel jelöljük.” (9. l.) Hogyan foglalható a reláció szó tartalmába a tulajdonság és az állapot? Ez bővebb kifejtést érdemelne.

Általában gyenge pontja a szövegnyelvészeti elemzéseknek a diakronia hiánya. Erre hívja fel a figyelmet Szabó Zoltán A szöveg történetisége c. tézisekben fogalmazott írása, melyben a tárgya irodalmát is feldolgozza.

A költői szöveg interpretációjának problémáival foglalkozik Marcello la Matina tanulmánya, mely a nagy hagyományú olasz szövegfilológiai kutatások utóbbi harminc évének áttekintése. Nehéz feladat a különféle teóriák eltérő megközelítéseit, különbözőképp értelmezett terminusait egy egységes szemiotikai elmélet keretében tárgyalni. Erre legalkalmasabbnak Petőfi S. János szemiotikai textológiája bizonyult. Megnehezíti azonban a szövegértést a fordítás esetenkénti bizonytalansága, s a másutt már kifogásolt idegennyelvi terminológia bőséges alkalmazása. Erre az utóbbira a hosszú, körülményes, nehézkes fogalmazás miatt csak egy tagmondatot idézünk: „Ahhoz, hogy a szöveg mint

jel összes tényezőjének [...] explicit és homogén kezelése biztosítva legyen, szükség van egy olyan jelmodellre, amelyben (a) ezek a tényezők kielégítően differenciáltak, a szövegszignifikáció szisztematikus és szituációs-specifikus aspektusai közötti megkülönböztetés vonatkozásában is, [...]” (76. l.) A példák száma bővíthető.

Speciális témát tárgyal Bácsi László tanulmánya, egy lehetséges kommunikáció-központú, játékos anyanyelvoktatás modelljét dolgozta ki, tankönyvi szövegekből vett példákkal bemutatva. Figyelemre méltó a megnyilatkozás, a mondat, a morféma meghatározásának és e fogalmak alkalmazásának szellemes, világos módja.

Külön értéke e kiadványnak a jólszerkesztett bibliográfia és repertórium. A másodfokú bibliográfiák után olyan speciális témák bibliográfiáját közli mint a konkrét/experimentális költészeté, mely után a jelentősebb szövegnyelvészeti kiadványok repertóriuma található. Kár, hogy a bibliográfiailag regisztrált tetemes mennyiségű nemzetközi irodalomból a recenziós rovatban viszonylag keveset (kettőt) tárgyalnak. Nem hagyható említés nélkül a tárgy- és névmutató, mely a hasonló jellegű kiadványok nem mindegyikére jellemző, pedig a kötet használatát nagyon nagy mértékben megkönnyíti.

*Szabó G. Zoltán*

Pierre Rosanvallon: L'État en France de 1789 à nos jours  
(Az állam Franciaországban 1789-től napjainkig)

Párizs, Éditions du Seuil, 1990, 369 l.

A szerző a párizsi École des Hautes Études en Sciences Sociales professzora. Egyaránt foglalkozik a XVIII–XIX. század, ill. napjaink politikai-társadalmi kérdéseivel és eszméivel. Főbb művei: *Le Capitalisme utopique*, *Le Moment Guizot*, *La Crise de l'État-providence*, *Misère de l'économie*. Jelen művében az állam mint jogi-bürokratikus képződmény és a társadalom viszonyának dinamikus alakulását, egymásra hatását s az e folyamat során létrejövő modelleket vizsgálja. A könyv elgondolkodtatásra késztet: hol vannak valójában a francia állam történetének fordulópontjai, mi lesz a felvázolt fejlődés következő állomása, s melyek a francia sajátosságok ahhoz a modern nyugati modellhez képest, amelyet Rosanvallon három fejlődési momentummal jellemez: a politikai szféra laicizálódása és a szuverenitás kialakulása a középkor végétől, a főként az állam jogi önállósulását jelentő liberalizáció, s végül a demokratizáció (vagyis a legitimációs elv változása).

A művet a francia állam történetére vonatkozó, az eddigi legteljesebb (60 oldalas!) bibliográfia egészíti ki, s teszi kiindulóponttá a kutató számára.

A könyv kiindulópontja a következő: igen kevés mű foglalkozik a francia állam fejlődéstörténetével, miközben maga az állam mint politikai-bürokratikus jelenség a viták középpontjában áll. Túl kell azonban lépni az egyes formák kvantitatív, szimplán leíró jellegű tárgyalásán (erre Rosanvallon olyan nagy súlyt helyez, hogy külön függelék fejezetben foglalkozik az állam mennyiségi jellegű növekedésének interpretációjával), és olyan dinamikus modellt kell kidolgozni, mely az állam és társadalom állandó kölcsönhatásából kiindulva építi fel az egyes, történelmi időszakokhoz kötődő alakzatokat (nem tételezi fel tehát egy mindörökké adott, csupán átalakuló, a társadalom rovására mindjobban terjeszkedő „állam” létét). Ehhez természetesen új kategóriákra van szükség, s Rosanvallon a következő négy almodellt kínálja: a demokratikus Leviathán (a társadalom által kialakított, tőle elkülönülő szuverén állam), a társadalomalakító állam (az állam társadalmi kötelékek és az egység gerjesztője az egyénekből konstituálódó társadalomban), a gondviselő (azaz a bizonytalanságot csökkentő) állam, s végül a gazdaságsszervező (keynesiánus) állam. E modellek nem statikusak, hanem mintegy „átjárják” egymást, részben egyszerre is létezhetnek. Az állam fejlődéstörténete tulajdonképpen e négy modell ki- és átalakulásának vizsgálatát jelenti. E felfogás hozzásegíti a szerzőt, hogy számos — statikus fogalomtárral nem értelmezhető — jelenséget (pl. az állam szüntelen növekedését) megmagyarázzon, azaz egységes keretbe illesszen. A könyv négy fejezete e felosztást követi.

*A demokratikus Leviathán (Le Léviathan démocratique)*

Az állam fejlődéstörténetében meg kell különböztetnünk két folyamatot: egyrészt a racionalizációét, másrészt a demokratizációét. A francia forradalom mindkettőt elősegítette. A *racionalizálás* tekintetében a forradalom nem jelentett gyökeres irányváltást



(itt Rosanvallon részben igazat ad Tocqueville-nak), hiszen az állam szervezeti változásai már az 1750-es évektől ebbe az irányba mutatnak (Turgot, Necker reformjai). A forradalomnak az abszolutizmust kellett megszüntetnie (azaz „átformálni és egységesíteni a jogrendszert, összhangban az individualizmus elvével”), mely egy bizonyos határon túl már nem volt összeegyeztethető a racionalizálási törekvésekkel (lásd pl. a feudális adórendszerből eredő pénzügyi instabilitást).

A *demokratizálásban* a forradalom valóban áttörést hozott. Továbbvitelét az segítette elő, hogy a viszonylag békés XIX. században a francia államnak már nem a háborús funkcióra kellett koncentrálnia elsősorban, s a pénzügyek is rendeződtek. Az állam a társadalom felé fordul (mind több területen jelenik meg), s a társadalomtól elkülönülő államot egyre több kritika éri. Kezdi rajta is számonkérni az individualizmus értékeit, s ez a folyamat az állam és társadalom viszonyának átalakulását vonja maga után (képviselési kormányzás kialakulása). Ennek legszembevetőbb jelei a pénzügyek nyilvánossága és rendezése (mely 1814-től válik valósággá, amikor is először szavazzák meg a költségvetést: s valóban, a XIX. században már ismeretlenek az adók miatt ki-robbanó lázadások; 1914-ben pedig megszületik a jövedelemadó; a statisztika fejlődése is bizonyíték erre a folyamatra), valamint az általános választójog. Ezzel párhuzamosan megszületik a közvetlen állam/társadalom kapcsolat (forradalmi) illúziójából táplálkozó bizalmatlanság is a társadalomra „rátelepedő” állami bürokráciával szemben. Így válik az állami bürokrácia tagjainak státusza az egyik központi törvényhozási problémává tulajdonképpen egészen a XX. század közepéig, s így alakul ki az a francia paradoxon, hogy a központi állam kultusza együtt jár az adminisztráció oly sok hiányosságát fel-mutató megszervezésével: a kiképzés és a határozatok elleni fellebbezés lehetőségének hiányával, vagy azzal, hogy a XIX. században a vezetők lecserélése, azaz a politika és a bürokrácia egybeforrasztása a reguláció egyetlen módszere stb. A század vége felé kezdi az állam mint közhatalom fogalmát felváltani a közszolgálat fogalma.

1880-tól erős antiparlamentáris hangulat alakul ki Franciaországban, az első világháború után pedig felerősödik a technokrata elképzelés (megerősödik a miniszteri kabinetek szerepe). Az 1982-es decentralizációs törvény abból az áramlatból táplálko-zott, amely a hatalom meg- és „leosztását” tartja a reguláció legadekvátabb módszerének. Ez együtt járt a közszolgálatot betöltők státuszának újradefiniálásával, de a kérdés (s a demokratikus Leviathán modellje is) nyitott maradt: a reguláció magára a bürokráciára bízatik vagy e funkciót a jövőben a jog fogja betölteni?

### *A társadalomalakító állam (L'instituteur du social)*

A közbülső testületek (corps intermédiaires) brutális megszüntetése (lásd pl. az 1791. június 14-i Le Chapelier-törvényt) *regulációs vákuumot* hozott létre a társada-lomban, annak ellenére, hogy e testületek megszüntetésével a modern gazdaság (a piac) és a politikai modernitás (az individuum jogai) követelményei kerültek összhangba egy-mással. Ezt az űrt az államnak, az egyetlen megmaradt szervezetnek kellett betöltenie, mely vállalkozott az automatizált egyénekből álló társadalom összehangolására, s így módon a társadalmi kohézió létrehozójává vált (ezt a funkciót szánta már Hobbes is az államnak, csak nem piacgazdasági viszonyok közepette).

Az, hogy Angliában az állam nem járt már korábban hasonló úton, azzal magyarázható, hogy ott a feudalizmus megszűnése a helyi politikai struktúrák lassú átalakulásával (demokratizációjával) s a királyi hatalom fokozatos korlátozásával történt. Így egyensúly jött létre a központi és a helyi hatalom között. Franciaországban egészen más a helyzet: 1789-ben az antidemokratikus és antiliberális abszolutizmus által megőrzött rendi-feudális kereteket kellett szétörtni. Másrészt Anglia a XVII. század végén liberális, de nem demokratikus ország volt (csak a XIX. században válik azzá); a francia forradalom egyszerre akarja demokratikussá és liberálissá tenni az országot. Ebből ered, hogy a kiváltságok elleni harcot azonosítják mindenféle közbülső testület gondolatának elvetésével. Angliában így az államról valamifajta pragmatikus-instrumentális elképzelés uralkodott, míg Franciaországban filozófiai-politikai szempontokból, vagyis egészen más állam/társadalom viszony képéből indultak ki.

A francia államnak mindenekelőtt a *nemzeti totalitást* kell létrehoznia az elszigetelt egységekből. Ez a feladat az egész XIX. század során előtérben marad. A forradalom először is területi reformot (megye- és kerületi rendszer) vezetett be, melynek célja a tartományok széttözása és a közigazgatási káosz megszüntetése volt. Az új felosztás, jellemző módon, mechanikus elveket (népességszám, befizetett adók) követett. Rosanvallon idéz egy korabeli képviselőt: „Az új területi felosztásnak legfőképp azzal a felbecsülhetetlen előnnyel kell járnia, hogy egyéolvasztja a területi különbségek-ből eredő szellemiségeket, s nemzeti, közös szellemet hoz létre; a birodalom összes lakójából franciát kell alkotnia...”

E funkció érvényesülését látjuk minden területen: az állam harcot indít a nyelv-járások ellen, bevezeti a méterrendszert és az új naptárt, megreformálja az oktatási rendszert, a XIX. század történészei pedig kialakítják a nemzeti emlékezetet stb. Mindezek a folyamatok (a tér, a nyelv, az emlékezet, a mértékegységek újjászervezése) az egyenlőség, ill. a nemzetiségszervezés jelszavával és nevében zajlanak. Az új jelek és szimbólumok kialakításával az állam újjá kívánja alkotni az egyének közötti viszonyokat, s az egyedet szorosan a nemzethez, ahhoz az entitáshoz kívánja kapcsolni, amelyhez nem köti őket *közvetlen* kapcsolat.

A XIX. század elején uralkodó gondolat, hogy az individuumok társadalma könnyen széteshet, ha nem vezetnek be megfelelő társadalmi-állami szervezeti formákat. Napóleon folytatja a centralizációs munkát: 1800-ban kemény központosítással járó közigazgatási reformot hajtanak végre. A központosítás a liberálisok szemében is úgy jelenik meg, mint a nemzeti egység feltétele, s a napóleoni szervezeti rend szinte 1972-ig érintetlen marad. A közbülső reformok (1831, 1833, 1884) célja nem a decentralizáció, hanem inkább a participáció megvalósítása volt (egyes tisztségek választás útján történő betöltése).

A társadalom stabilitásának biztosítása érdekében felmerül annak szükséglete, hogy az individuumokat is „irányítsák”, ami a gyakorlatban a kulturális politikában jelenik meg (a tudós társaságok támogatása, az akadémiák újjászervezése, az alsófokú oktatás reformja, ideértve a tanítói képzés rendjét is stb.). Az állam számára a társadalmi kapcsolatok az egyének és az állam viszonyára redukálódnak. A „tanítóóság” homogén tömbjének kialakítása azonban újdonság: *neo-korporatív* elemek jelennek meg a regu-

láció eszközeiként. Ugyanígy megemlíthetők az újjászerveződő kereskedelmi kamarák és a sokasodó konzultatív testületek.

Hogyan békíthető össze a társadalomhoz való tartozás az egyéni autonómia elismerésével? Sok gondolkodó véli úgy, hogy az egyénnek meg kell változnia, interiorizálnia kell bizonyos társadalmi szükségszerűségeket, s ezen az úton egoista individuumból önfeláldozó citoyenné kell válnia. Az ember megváltoztatásának ideája élő gondolat marad a XIX. század során. A törvényhozó sokszor mint a társadalom orvosa jelenik meg, aki az ember szükségleteinek és képességeinek ismeretében adja receptjeit (Cabanis).

Jellemző, hogyan változik meg a börtön és az örültek háza feladatáról alkotott elképzelés (a bűnöző és a bolond a deszocializált egyén emblematisztikus figurái). Ezeknek az intézményeknek az lesz a feladata, hogy reszocializálják lakóikat, „kigyógyítsák” őket a betegségből, melyben szenvednek. (Javítanak a börtönviszonyokon, bevezetik az enyhítő körülmény fogalmát stb.) A „társadalmi higiénia” örökös állam szorosan ellenőrzése alá vonja ezeket az intézményeket, s társadalmi normameghatározó szerephez jutva nagy mértékben módosítja a magánszféra és a közösségi szféra közötti határvonalat.

A magát társadalomalakító szereppel felruházó állam lényege szerint utópista. Nem tudja elfogadni az autonóm civil társadalom gondolatát. A különbség a francia és az angol, ill. amerikai állam karaktere között a francia forradalom társadalomátalakító elképzeléseiből ered. S ezek az elképzelések valójában az egész XIX. század folyamán hatnak Franciaországban. Az utópikus dimenzió elsősorban az „állami” diskurzus szintjén jelenik meg, mely az állam voluntarizmusának a tükrözője, s mely mindig kifejezi a feszültséget a szándék és megvalósíthatóságának határai között (példa erre a börtönöket megreformálni óhajtó felső vezetők és a szkeptikusabb börtönigazgatók hivatalos levelezése...). Némileg értelmezhető ilyen szempontból az 1960-as évek várostervezőinek és a társadalomalakító utópista államnak mint megrendelőnek a viszonya is.

### *A gondviselő állam (La Providence)*

A francia állam már a forradalom idején úgy határozta meg magát, mint amelynek *elveiből következő* szerves feladata a társadalom nyomorultjainak való segítségnyújtás: megjelenik az — egyéni felelősség elvétől korlátozott — *szociális jogok* problematikája! Ez a szándék az *Ancien Régime* segélyező intézményeinek megszüntetésével párosult. Ám a szándék szándék maradt, és a gyakorlatban az állam kénytelen volt visszakozni, ugyanis a valós társadalmi-gazdasági fejlődés (pauperizáció) és a deklarált elvek nem fedték egymást. Így az állam az ellenőrzés jogának fenntartása mellett újra a helyi közösségi igényekre bízta ezt a feladatot (1796), anélkül, hogy bármiféle támogatásban részesítette volna őket. A helyzet csak a Császárság végére rendeződött, amikor is szinte teljes mértékben visszaálltak az *Ancien Régime* intézményei, a kórházak és menhelyek.

A nagy ipari vállalatok viszont különféle pénztárak és egyletek létrehozásával hozzájárultak a segélyezéshez, mely folyamatot a munkások feletti társadalmi és erkölcsi ellenőrzés szükséglete is erősítette. Végeredményben a segélyezés rendszere és mértéke igen heterogén volt a XIX. század során, és az erre fordított összeg nem tette ki az évi bruttó nemzeti össztermék fél százalékát sem, s ennek az összegnek mindössze kb. három százaléka származott az államtól.

A fent vázolt ellentmondások miatt a problémán a munka (egyéni részvétel) és a segítségnyújtás (a társadalom kötelezettsége) összekapcsolásán alapuló (a gondviselő állam szervezeteiként létrejövő) Louis Blanc-féle *ateliers nationaux* sem segíthetnek, s az 1848-as alkotmány sem merészkedik odáig, hogy elismerné a munkához való jogot. Így és ezért maradnak életben — pragmatikus módon — a rendkívül heves viták ellenére az Ancien Régime szociálpolitikai intézményei a XIX. században.

A kölcsönsegélyező intézmények az ipari pauperizáció hatására születnek meg. Az állam természetesen gyanakvással figyeli a munkások antiindividualista és neo-korporációs jellegű szövetkezését, mely csak a hatvanas évektől kap igazán szárnyra, amikor is egyre több kritika éri a radikális individualizmus elveit és a belőlük következő társadalomkoncepciót. Módosulnak az egyén és a társadalom kölcsönhatására vonatkozó nézetek (ebben nagy szerepet játszott Pasteur elmélete): a társadalmat többé nem mint az individuumok szimpla konglomerátumát, hanem mint *interakciós együttest* fogják fel. E folyamatok eredményeképpen megszületik a *szolidaritás* és a *biztosítás* mint regulációs tényező gondolata, illetve a III. Köztársaság szociális főrvényei (a csúcspont 1928, amikor megszavazzák a kötelező társadalombiztosításról szóló törvényt).

A biztosítási kötelezettség és a törvényileg garantált automatizmusok azt eredményezik, hogy a gondviselő (biztonságot „termelő”) államban a biztosítás és a társadalmi segítségnyújtás közötti határvonal egyre inkább elmosódik, s ez a tény hozzájárul a társadalmi reguláció átalakulásához, mely a totális szabadság korlátozásán alapszik. Ezzel egyidejűleg felmerül a modell érvényességének problematikája is: vajon milyen alapelvekből vezethető le a társadalmi szolidaritás ezen formája, s garantálása nem igé-nyel-e túl nagy bürokráciát?

### *A gazdaságsszervező állam (Le Régulateur de l'économie)*

A fejezet a XX. századi „beavatkozó” (intervencionista) államról alkotott elképzelés módszertani kritikájával indít: a liberális államot és a beavatkozó államot negatív módon, mint egymás ellentéteit szokás meghatározni, azaz a két fogalom alig használható az elemzés céljaira, annál is inkább, mivel e két alakzat tiszta formájában soha nem is létezett. Az állami beavatkozást mintegy skálán mérik, pusztán statisztikai adatok összehasonlítására támaszkodva, holott világos, hogy ily módon össze lehet ugyan vetni bármiféle államalakulatot egy másikkal, de soha nem definiálhatjuk pl. a modern állam történelmi specifikumát.

A gazdaság mint az állam intervenciós terepe nem különíthető el a társadalom egészétől. A modern állam „gazdasági jellegű” beavatkozási szembontjából a) befelé „rendtartó állam” (État de police), kifelé „védekező állam” (État de défense), b) „védelmező állam” (État-protecteur), amikor is gazdasági jellegű beavatkozásai csupán politikai-szociális célkitűzéseit vannak hivatva megvalósítani, c) illetve tulajdonképpeni gazdasági regulációt végez (makrogazdasági szabályozás, monetáris ellenőrzés stb.).

E megkülönböztetés alapján Rosanvallon három modellt vázol fel: a konzervatív-ösztönző államot, a mozgósító államot és a keynesiánus államot.

A rendtartó állam képe igen erős a XVIII. században és a XIX. század elején. A rendfenntartásba beletartozott például a gabonaforgalom és más gazdasági tevékenységek szabályozása. Az individualista elveken alapuló XIX. századi állam visszavonul

ugyan ezekről a területekről (ha nem is teljesen), viszont még erősebben beavatkozik máshol: például a közegészségügyben vagy a munkakörülmények szabályozása (a munkakönyv bevezetése!) terén. A piac törvényei pedig önmagukban nem elegendők a gazdasági élet megszervezéséhez: a törvényi szabályozás mindig jelen van (jó példa erre a szabadkereskedelem és a század folyamán végig érvényesülő, magas vámokkal operáló protekcionizmus hívei közötti harc vagy az állami szervezésű nagy közmunkák). Ezt a nagyfokú kontinuitás az előző két évszázaddal azt jelenti, hogy nincs sok értelme az intervenció foka szerint megkülönböztetni a XVIII. századi államot a XIX. századitól!

Az új elem, hogy az állam mint a gazdasági tevékenység *ösztönzője* (de nem mint irányítója) is fellép. E folyamatból nőnek majd ki a későbbi technokrata elképzelések, melyek a közérdek artikulálójaként kívánnak megjelenni, ám természetesen összefonódnak a hatalmi tényezőkkel és a személyes kapcsolatokkal.

A váratlanul hosszúra nyúló első világháború arra készteti az államot, hogy — minden erre irányuló előzetes elképzelés nélkül — mobilizálja az összes erőforrásokat, és irányítása alá vonja a gazdaság egészét. Ez az állami bürokrácia kaotikus növekedéséhez vezet. Ám Rosanvallon szerint — sokak véleményével szemben — a háború mégsem jelent fordulópontot a gazdaság és az állam viszonyában. Csupán az állam szerepéről való reflexió kapott új impulzust, amely viszont hozzá fog járulni a két háború közötti válság és a második világháború eredményeképpen megszülető gazdaságsszabályozó állam elméleti megalapozásához.

Az új impulzus az állam tevékenységének az iparvállalatok mintájára történő *racionális megszervezését* helyezi előtérbe. Az állam funkcionális legitimitásának gondolata, a technokrata elit szerepének hangsúlyozása és a tervgazdaság modelljének kidolgozása (a magányos vállalkozóra építő gazdasági modellel szemben) jellemzi ezt az irányt az 1920-as évektől, melynek képviselői között ott találjuk Alfred Sauvy-t, s melyet egy ideig bizonyos szimpátia fogad egyes szakszervezeti körökből is. A politikai jobboldal viszont erős fenntartásait hangoztatja e „kollektivista” irányzattal szemben, a kommunista és szocialista gondolkodók pedig elvileg látják lehetetlennek a tervgazdaságot kapitalista viszonyok közepette. A *gyakorlati* gazdaságpolitika így végül a *hagyományos*, vagyis a monetáris és költségvetési beavatkozásra, valamint az adósság kezelésére korlátozódik.

Igazi változást a második világháború utáni évek hoznak. Rendkívüli mértékben *megnő* az állam gazdasági szerepe: az állam a legnagyobb beruházó, kezében vannak a bankok, ő szerkeszti a helyreállítási terveket. Az állammal kapcsolatos elképzelések is megváltoznak: úgy tekintenek rá, mint a nemzeti-gazdasági egység hosszú távú garantálójára. Ilyen légkörben kerül sor az államosításokra (melyek érintik a nagy bankokat és iparvállalatokat, valamint a biztosítók 60%-át) és a gazdaság egészére vonatkozó *globális* tervezés kialakítására. A valóságban azonban csupán az első Terv adott új orientációt a gazdaságnak; az állam megújulásának legfontosabb tényezője a keynesiánus elveken nevelkedett új vezető elit megjelenése volt.

A gazdaságra ezentúl nem úgy tekintenek, mint valami adottra, melyet „természeti” törvények szabályoznak, hanem *konstrukcióként* fogják fel, s a gazdaság eme új felfogása készteti az államot adaptálódásra. Az új felfogás azt is jelenti, hogy gazdaság és társadalom többé nem választható el egymástól és nem kezelhető külön. Így a globális

állami *reguláció* új értelmet nyer, s az állam a gazdasági-társadalmi cselekvés szükségyszerű alanyaként jelenik meg. A francia modellben a keynesiánus megközelítés igen erősen társult a modernizációs erőfeszítésekkel, elősegítve a technokrata elit (ön)legitimációját, mely nagy mértékben a szakértelem és az információ központosításának köszönhetette effektív döntéshozó képességét.

Az 1980-as években irányváltás következett be: a keynesiánus modell a gazdasági nyitás, a növekedés lassulása miatt visszaszorult, s egymást követik a „liberalizációs” intézkedések (privatizáció, árfelszabadítás stb.). Az államról alkotott paternalista elképzelés Franciaországban is elvesztette létalapját. Ezt a fordulatot a *képzési szint* emelkedése és az *információáramlás* kiterjedése okozta.

Napjaink kérdése az, hogy lehet-e egyszerűsíteni az állami bürokrácia működését úgy, hogy ne sérüljenek a demokratikus garanciák, s a jogi szféra átveheti-e (amerikai mintára) az állami tevékenység egy részét. Mindenesetre biztos, hogy a kockázatsökkentés kölcsönös biztosításon alapuló modellje továbbra is a társadalmi stabilitás alapja marad Franciaországban, hiszen e tekintetben a konszenzus általános. Négy olyan elem van, amely befolyásolhatja a modell működését: a társadalomalakító állam továbbfejlődése, a közbülső testületek szerepének változása, a köz- és magánszféra közti határvonal módosulása, valamint az európai egységesüléssel is összefüggő decentralizációs folyamat. Az állam egyrészt nemzeti döntéshozóból *tárgyalópartnerre* fog válni a többi európai állam vonatkozásában, másrészt egyre több funkcióját fogja más szintekre leadni. Várható tehát, hogy az államalakzat e kettős fejlődés hatására nem tűnik el, hanem egészen új és komplexebb formákat fog ölteni.

*Dévényi Levente*

Peter Egri: *Value and Form. Comparative Literature, Painting and Music* (Egri Péter: *Érték és forma. Összehasonlító irodalom, festészet és zene*)

Budapest, 1993, 270. l.

Egri Péter az irodalmárok azon fogyatkozó létszámú csoportjához tartozik, akiknek szakmai érdeklődése rendkívül széleskörű, s otthon vannak a rokon művészeti ágak (festészet, zene) területén is. Nagyszámú tanulmánya és könyve tanúsítja, hogy szerinte az egyedi mű aligha vizsgálható önmagában. Saját megközelítése mindig oly természetességgel komparatív, sőt interdiszciplináris, mint amilyen természetességgel átível korok és országhatárok látszat-korlátain. Példák életművéből: O'Neillről szóló munkái az európai dráma, különösen Csehov háttéréből elemzik az amerikai szerzőt; a költészet és valóság kapcsolatáról szóló könyve pedig amúgy mellesleg a szonett történetét is elmondja, mégpedig részletesen, érzékenyen, plasztikusan, hiányt pótlóan. Mindemögött egy olyan tudásanyag van, amelynek segítségével irodalomtudományi munkássága magának a művészetnek a teljessége és gazdagsága felé veszi az irányt. A tudást tudatosság egészíti ki; Egri folyamatosan szem előtt tartja, hogy „a szellemi tevékenység különböző formájú megnyilvánulásai, amelyek egy korszak kultúráját jelentik, [...] valójában egy közös karakterből részesülnek, s öntudatlanul egymást illusztrálják”, ahogyan Walter Pater írja a reneszánszról szóló nagy tanulmányában.

A jelen kötet, *Érték és forma* címmel, reprezentatív terméke a szerző azon törekvésének, hogy a műalkotások elemzését az összehasonlító szemlélettel gazdagítsa. Sok év kutatásának összegzéseként a könyv egyben a tudós tanár munkája, aki előadásaira rendszerint nemcsak könyvekkel, hanem albumokkal és zenei felvételekkel érkezik. Anyagának megközelítését világosan körvonalazza műve elején, amely szerint axiológiai párhuzamok elemzésével kíván irodalmi, festészeti, zenei műveket összehasonlítani, közös értékeik alapján (9. o.). Amint a címben is, mindvégig kulcsszó a művészi formát teremtő érték, értékelés, amelyet a forma viszont koncentrált, s a kettő kapcsolata végülis a műalkotásban manifesztálódik, amely Egri szerint a teljes személyiség érzelmi, képzeleti, intellektuális, akarati és cselekvő válasza a világra (66. o.). Az értékelési folyamatot, azaz magát a műalkotást az anyag, módszer, forma, művészi attitűd szempontjából vizsgálja, mégpedig mindjárt Wordsworth és Constable konkrét példáin keresztül. (II. fejezet)

A külső és belső világot értékelő emberi, művészi válasz háromféle típusát emeli ki a könyv: az érzelmet, képzeletet és intellektust. Elméletieskedés és a művek csak illusztratív említése helyett Egri módszere mindvégig a formák részletes elemzése, mégpedig nem valamiféle minta alapján, hanem ahogyan maga az anyag és az általa felvetett kérdések diktálják. A III. fejezet középpontjában a műfaj áll, a romantikus szonett (Wordsworth), tájkép (Constable) és szonáta (Parry) kapcsolódási pontjain keresztül. A IV. fejezetben egy bizonyos művészi téma, a vihar kap hangsúlyt, ahogyan Shelley, Turner, Field és Chopin leképezik. Az értékelési mód mindvégig szem előtt van, de különösen az V. fejezet elemzéseiben, ahol Courbet–Picasso, Dickens–Joyce, valamint

Purcell–Britten párhuzamok feszegetik a modern irónia, karikatúra kérdéseit. A könyv átfogó természetét tovább bizonyítja, hogy számos más művész és mű is szóba kerül, s mintegy melléktermékként egyéb érdekes megfigyelések tágítják a horizontot.

A feltárt összefüggések közül nem egy alig, vagy egyáltalán nem talált még elemzőre a nemzetközi szakirodalomban. Kompozíciós párhuzamot mutat ki a szerző például a 18. századi fejlődési regény (itt a *Tom Jones*) és a klasszikus szimfónia (Haydn) között. Mindkettő panorámát nyújt, sajátos drámaisággal kiegészülve (23. o.). A romantikus szonett, tájkép és szonáta strukturális megfeleléseit vallatva Egri a „vizuális enjambement” terminusát vezeti be az érzelmek képi modulálásának jelölésére. (80. o.) Legnagyobb élmény az olvasó számára azonban a vihar romantikus ábrázolásainak tárgyalása lehet, ahol Shelley, Turner és Chopin képzeletét Egri szerint a természet különleges megnyilvánulásai ihletik alkotásra. Az egymástól távoli pólusok összekapcsolása a nyelvet feszíti ellentétek sugallmazására a költészetben, nagy skálájú modulációkat teremt a zenében, és kavargó színtömegeket visz a vászonra. (185. o.) A kép kiegészítője az ír születésű, nálunk nem eléggé ismert és játszott John Field, a noktürn romantikus zenei műfajának feltalálója, aki magára Chopinre is hatással volt.

A modern művészet terén a szerző meggyőzően tesz különbséget a karikatúra három típusa között, alkalmi, trendszerű és univerzális jelzőkkel utalva rájuk. Az utóbbi, amelyet századunk oly sok változatban kitermelt, magának a legáltalánosabban vett emberi helyzetnek a kifigurázását célozza. (191. o.) Ebben a fejezetben (V.) különösen kitűnik, mekkora nyelvi precizitással képes a szerző leírni, valójában mi is történik a művészi megjelenítésben. Valamennyi elemzése példa erre: amit Picassónak a Szajna partján heverő kisasszonyokat „ábrázoló” képéről ír éppúgy, mint amit Joyce kettős iróniájáról mond az *Ulyssess* homéroszi párhuzamaiban, s amit Britten *Purcell variációk*jának távolságtéremtő zenei disszonanciájáról olvasunk tőle.

Vannak természetesen részletek, ahol az olvasó nem, vagy nem teljesen tud azonosulni a szerző nézetével. Például amikor Wordsworth civilizáció kontra természet szemléletét az attól meglehetősen távoli realista regénnyel helyezi párhuzamba. A könyv azonban nem egyetemes igazságok kinyilatkoztatására törekszik, hanem úgy mindenestől *van*, s a művészethez hasonlóan a teljes személyiségre gyakorol hatást. Szép színű nyomás, színes — de sajnos kevés — képillusztrációk, zenei partitúrák egészítik ki az összehatás esztétikumát. Egri Péter tudásának, műértelmező felkészültségének értéke megfelelő formát kapott.

Kurdi Mária



L. Sz. Levitan–L. M. Cilevics:

Szjuzset v hudozsesztvennoj szisztjeme lityeraturново proizvegyenyija  
— A szűzsé az irodalmi mű művészi rendszerében

Riga, 1990, 512. l.

A könyv címe utal arra, hogy a szerzők a szűzsét az irodalmi mű művészi rendszerén belül elemzik, ugyanakkor annak jelentőségét nem túlozzák el. Az irodalmi mű rendszerének különböző metszetei lehetségesek, melyek hol az egyik, hol a másik komponens fontosságát hangsúlyozzák (kompozíció, művészi beszéd, a képek, a műfaj, a stílus rendszerei). L. Sz. Levitan és L. M. Cilevics rendszerelméleti szűzsé-elemzésében a szűzsé nem eszköz, hanem cél, az elemzés közvetlen tárgya.

A szűzsé felépítésének elmélete a szűzsét mint a kész műalkotás egyik elemét tanulmányozza; egyrészt foglalkozik a szűzsének a többi elemmel való kapcsolatával, másrészt belső tagolódásával. Igen fontos kérdés a szűzsé és a fabula mibenléte. Mindkét fogalom a művön kívüli és belüli valóság egységét ragadja meg. A fabulát a befogadó mint az események, változások ábrázolt láncolatát éli át, mindazt, ami a valóságban volt — pontosabban — ami valóban megtörténhetett volna. A szűzsé a fabula művészi transzformációja, az események művészi szerveződésének módja (36. l.). A szűzsé és a fabula strukturálisan nézve egynemű — mindkettő az események és állapotok egymásutánisága, ezért különösen fontos a kettő elvi megkülönböztetése (37. l.). Strukturálisan egynemű a szűzsé és a képek rendszere, a szűzsé és az eszme is, azaz az irodalmi műben fellelhető a fabulanélküli „fabulafeletti” ún. hiperszűzsé is (37. l.).

A szűzsé meghatározásának sokasága törvényszerű — ez következik a szűzsé strukturális kapcsolatainak sokaságából a műalkotás rendszerén belül. Csak a meghatározások rendszere képezheti a szűzsé rendszerelméleti megközelítésének, elemzésének elméleti alapját (43. l.). A modern szűzsé-elmélet kialakulásának néhány sajátosságáról szóló rövid áttekintés után a szerzők leszögezik. A „szűzsé” szó jelentése fokozatosan, egyre következetesebben változott az ábrázolás tárgyának jelölésétől a mű művészi-konstruktív elemének a jelentése irányában, és amíg kezdetben a szűzsé kialakulásának elméletében és történetében, később a szűzsé felépítésének kutatásában játszott e fogalom központi szerepet (44. l.).

A modern szűzsétológia alapját A. N. Veszelojszkij történeti poétikai definíciói képezik, más értelmezést kap a terminus A. A. Potyebnya pszichológiai iskolájának híveinél, és megint mást a huszas évek formalistái (B. V. Tomasevszkij, J. N. Tinjanov, V. B. Sklovszkij), valamint M. M. Bahtyin iskolájának képviselőinél. Ezen utóbbiak a szűzsét ontológiai szempontból vizsgálták (a szűzsé és a fabula megkülönböztetése). A szerzők ugyan röviden megemlítik, hogy az orosz irodalomtudomány szűzsétológiájának fejlődésében más országok irodalomtudományához hasonló jegyeket fedezhetünk fel, a könyv kizárólag az orosz irodalomtudományt veszi alapul csak orosz forrásokra hivatkozván, s ezáltal a rendkívül alapos munka egyoldalúvá válik. A kortárs orosz irodalomtudományban a szűzsé-meghatározások két csoportját lehet megkülönböztetni: 1. Mozgó kollízió, 2. A jellem, illetve a jellemek közötti kapcsolatok fejlődése (67. l.).

Vitathatónak találok a cselekményesség (szjuzsetnoszty) fogalmának csupán az „időbeli... művészeti ágakra, így az irodalomra való korlátozását, mint ahogy a művészeti ágak tér- és időbeli csoportjának megkülönböztetése általában napjainkban (különösen J. Dewey után) elavultnak tekinthető. A fenomenológiai esztétika szerint mindeképpen meg kell különböztetni a tárgy-művet, a műtárgyat az esztétikai tárgyból, s még az előbbi minden esetben, függetlenül attól, hogy mely művészeti ágról van szó, statikus, mozdulatlan (vagy legalábbis olyan dinamizmusról van szó, mint például a zenében, mely a befogadói tudat nélkül szintén nem létezik senki számára), az utóbbi, azaz a befogadás folyamata mindeképpen időben megy végbe, függetlenül attól, hogy az adott műalkotás milyen művészeti ághoz tartozik, milyen anyagi hordozóról, „egyenemű közegről” van szó. A cselekmény vagy cselekményesség minden művészeti ág sajátja, s ezért helytállónak találok Sz. Kogan hasonló megállapítását (90. l.).

A szüzsé-fabula egysége c. fejezetben L. Sz. Levitan és L. M. Cilevics részben az orosz formalisták és Bahtyin, részben a mai orosz irodalomtudomány forrásai alapján behatóan elemzik a két fogalom közötti különbségeket és kapcsolódási pontokat. Továbbfejlesztik Bahtyinnak azt a gondolatát, miszerint a kronotoposzok a regény szüzséjében az alapvető események szerveződési centrumai (128. l.). A fabula a szüzsével együtt alakul ki, de ebben az egységben a szüzsé a kezdeményező, a fabulát azaz a műben ábrázolt eseményeknek a valóságban megtörténhető változatait csupán a szüzsé alapján rekonstruálhatjuk. Az egység a szóban valósul meg, még azonban a szüzsé elmondhatatlan, a fabula elmondható, lényegileg, logikailag feltárható, a fabula nem az elmondás, összefoglalás, hanem annak denotátuma, a „tényleg megtörtént” események. A bahtyini kronotoposznak a szüzsében betöltött funkciója szempontjából azonban indokolatlanul választódik külön szüzsé és fabula: „[...] a szüzsé a fabula viszonylatában a kezdeményező; az idő a kronotoposzban — a tér viszonylatában kezdeményező. Következésképpen, „a kronotoposz szüzséalakító funkciója fogalmat differenciálni lehet: a kronotoposz tere képezi a fabula, az ideje — a szüzsé szintjét” (129. l.) Ugyanis nemcsak a kronotoposz szervezi a szüzsét, hanem fordítva is igaz: a szüzsé kronotoposzában a tér és az idő elválaszthatatlan egységet alkotnak.

Az irodalmi mű szövegében a szó nemcsak a szemantikai funkciója következtében tükrözi a valóság eseményeit, hanem a szintaktikai szinten szüzséalakító „tetté” válik. L. vitán és L. levics gazdag irodalmi anyagon (elsősorban Puskin, Lermontov, Csehov prózai művei alapján) vizsgálják a szó szüzséalakító funkciójának változatai. Ebből a szempontból a csehovi dinamikus (a szerző-hős közötti távolságban mozgó, változó) elbeszélői előadásmód elődjének a puskin-proteuszi elbeszélői előadásmódot tekintik. A csehovi elbeszélői előadásmód fejlődését a prózai művek alapján, mint ismeretes, A. P. Csudakov elemezte *Csehov poétikája* c. könyvében. A szerzők Csudakov tényfeltáró-objektív vizsgálatához képest az írói-elbeszélői értékelő szempont, az attitűd bevezetésével tudnak újat mondani. Az elbeszélő intellektuális-értékelő funkciója, mely a szó-tettben, „az elbeszélés eseményeiben” érhető tetten, az alakok fejlődési irányától függően változik, hol az alakok, hol a szerző szempontjához közeledik, illetve távolodik. (Megjegyzem, hogy a szerzői szempont felvétele önkényes, az nem jelenik meg a mű szövegének szintjén — szemben az elbeszélő és az alakok jelenlévő-értékelő szempontjaival.) A szerzőről csupán egy dolgot állíthatunk biztosan — az ő szándéka a valóság

esztétikai modelljének a megteremtése (Király Gyula: *Dosztojevszkij és az orosz próza*, 1983), ezen belül alárendelt szerepe van az egyéb, erkölcsi-filozófiai stb. funkcióknak (különösen Csehovra vonatkozóan kell ezt kiemelni).

A szűzsé-tematikai egységet a szerzők azzal indokolják, hogy a mű témája összekötő láncszem az életanyag és annak eszmei tudatosítása, megértése között, az egyikből a másikba való átmenet mozzanata. Ennek az átmenetnek a realizálódása a szűzsé. A témában így a művészi tartalom-forma egysége jut kifejezésre (233. l.).

A szerzők éles határvonalat húznak az epikai és a lírai szűzsé között; az epikai műben látjuk és halljuk a hőst, az események egy külső, objektív világban zajlanak, a lírai műben az események a szerző belső, szubjektív világában mennek végbe, semmit sem látunk, csupán a szerző hangját halljuk, aki egyúttal a hős, a „lírai én” (390. l.).

Pár oldallal később a lírai szűzsében az objektív és a szubjektív dialektikájának pontos meghatározására a szerzők javasolják „az átélt esemény” és „az átélés eseménye” fogalmainak a bevezetését, ezzel mintegy emlékeztetve az epikai szűzsé „elbeszélt eseményére” és „az elbeszélés eseményére” (393. l.). A lírai és az epikai szűzsé éles szembeállítására azért nem indokolt, mert az epikai szűzsé esetében sem látjuk, illetve halljuk a gondolati-érzelmi lényegét, a szerző-elbeszélő belső világának feltárulását, alakulását, „az elbeszélés eseményét”, az érzéki megjelenítés szintje nem foglalja maradéktalanul magába a pszichikai, gondolati-filozófiai szintet. Másrészt sok esetben találkozunk a lírai-epikai szűzsé egybeolvadásával (például Nyekraszovnál).

A lírai műben a szűzséalakító esemény a hős állapota, a lét benyomásainak intenzív átélése, melyet T. A. Szilman „a lírai koncentráció pillanatának” nevez. A lírai szűzsé ennek következtében a lírai koncentráció pillanatának feltárása, a pillanatnyi állapot és annak szóbeli kifejtése (391. l.) közötti időbeli ellentét. Itt lehetett volna hivatkozni a modern rövid történetre (például Csehovra), melynek szűzséjére hasonló ellentmondás, feszültség jellemző (van eleje és vége, nincs közepe). A szerzők szerint az epikai elbeszélés egyik alapvető elve az új tények és események felé való haladás, a lírai költő megmarad egy rögzített pontban (392. l.). Itt is lehetett volna hivatkozni olyan rövid történetekre (Gogolnál, Csehovnál), melyekben szintén mozdulatlan létállapot, erkölcsi állapot táruul fel előttünk.

Termékenynek bizonyul, különösen a filozófiai lírában, T. I. Szilman másik metaforikus fogalmának, a „belépés”, „benövés” (obrasztanyije) alkalmazása Puskin, Lermontov, Blok stb. műveinek elemzésénél. Egy-egy téma realizációjáról van szó konkrét, empirikus részletekben, melyek a lírai szűzsé fejlődése során „benövik” az absztrakt lírai „én”-t (398. l.).

A könyv utolsó része a drámai szűzsé esztétikai sajátosságainak részletes, alapos bemutatása Gogol *Revizor* és Csehov *Cseresznyéskert* c. darabjainak elemzésén keresztül. Míg a lírában az objektív világ a hős szubjektív érzékelésén keresztül jelenik meg, a drámában az objektív világ önmagát tárja elénk. A drámai és az epikai szűzsé közötti különbség a művészi rendszer valamennyi szintjén megvan; a szűzsé-beszéd, a szűzsé-kompozíció, a szűzsé-téma szintjein. Szembeállítódik például az epikai múlt és a drámai jelen az elbeszélés szintjén. A bahtyini elbeszélt esemény-elbeszélés eseménye egységének a drámai szűzsé esetében az elképzelt esemény-elképzelés eseménye egység felel meg az olvasó szempontjából, a néző szemszögéből beszélhetünk az előadott esemény

és az előadás eseményének az egységéről. Mindkét esetben ugyanannak a szónak két jelentésével van dolgunk (Predsztavlenyje, 429. l.).

Az olvasó olyan könyvet vehet a kezébe, mely az utóbbi években az orosz irodalomtudományban szinte egyedülálló mélységgel és alapossággal tárja fel az irodalmi szüzsének a helyét, funkcióit a mű dinamikus, bonyolult rendszerében.

*Lieber László*

## CONTENTS

### Studies

László Gyergye: Problems of Motif Structures in Thomas Mann's *Death in Venice*

Imre Szabics: *Trobar clus* and *trobar ric* (The hermetic schools of troubadour poetry)

Tamás Zoltán Kiss: Instruction or Marginalia? Approaches to the Poetics of Dramatic Instruction in the Spanish Golden Century

László Ferenczi: Montesquieu and *Lettres Persanes*

Ervin Bán: Language of Centuries and a Modern International Language

### Articles

The Albert Gyergyai Centenary Session (23 May 1993)

### Reviews

János Petőfi S. and Imre Békési: Szemiotikai szövegtan 4. (Zoltán Szabó G.)

Pierre Rosanvallon: L'État en France de 1789 à nos jours (Levente Dévényi)

Péter Egri: Value and Form: Comparative Literature, Painting and Music (Mária Kurdi)

L.witan–L.lewitsch: Syuzhet v chudozhestvennoy sisteme literaturnovo proizvedeniya (László Lieber)

## SOMMAIRE

### É t u d e s

László Gyergye: Rapports de motifs dans la nouvelle *Mort a Venise* de Thomas Mann

Imre Szabics: *Letrobar clus* et le *trobar ric* (Les courants hermétiques de la poésie troubadouresque)

Tamás Zoltán Kiss: Instruction ou note marginale? Approches des problèmes de la poétique de l'instruction dramatique au siècle d'or espagnol

László Ferenczi: Montesquieu et les *Lettres persanes*

Ervin Bán: La langue des siècles et une langue internationale moderne

### C o m m u n i c a t i o n s

Séance commémorative à l'occasion du centenaire de la naissance d'Albert Gyergyai

### R e v u e

János Petőfi S. and Imre Békési: Szemiotikai szövegtan 4. (Zoltán Szabó G.)

Pierre Rosanvallon: L'État en France de 1789 à nos jours (Levente Dévényi)

Péter Egri: Value and Form: Comparative Literature, Painting and Music (Mária Kurdi)

L.witan–L.lewitsch: Sioujète v khoudojestvennoï sistiêmê litieratournovo proïzvedenija (László Lieber)

## Содержание

### Статьи

Ласло Герге: Баимосбязи на уробие структуры мотивов в повелле Томаса Манна „Смерть в Венеции“

Имре Сабич: Trobar clus и trobar ric (Перметические направления в поэзии трубадуран)

Тамаш Золтан Кишш: Ремарки или заметки на полях? К вопросу поэтики драматургических ремарок ю времени испанского Золотого века

Ласло Ференци: Монтескье и „Персидские письма“

Эрвин Бан: Язык веков и повременный международный язык

### Сообщения

Торжественное заседание, посвященное столетию со дня рождения Альберта Деряна

### Обзоры

Petőfi S. János és Békési Imre (szerk.): Szemiotikai szövegtan 4. (Зольтан Г. Сабо)

Pierre Rosanvallon: L'État en France de 1789 a nos jours (Левенто Дзевени)

Péter Egri: Value and Form. Comparative Literature, Painting and Music (Мария Курди)

И. С. Левитан – Н. М. Гилебич: Сюжет в художественной системе литературного произведения (Ласло Либер)

## INHALT 1993\3–4

### Studien

- László Gergye: Motivstrukturelle Zusammenhänge in Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig” . . . . .
- Imre Szabics: Trobar clus und trobar ric (Die hermetischen Strömungen der Troubadour-Dichtung) . . . . .
- Zoltán Tamás Kiss: Instruktion oder Randbemerkung? Annäherungen an die Frage der Poetik der dramatischen Instruktion im spanischen Goldenen Jahrhundert . . . . .
- László Ferenczi: Montesquieu und die „Persischen Briefe” . . . . .
- Ervin Bán: Die Sprache von Jahrhunderten und eine moderne internationale Sprache . . . . .

### Mitteilungen

- Gedenksitzung aus Anlaß der 100. Jubiläums der Geburt Albert Gyergyais (Budapest, 23. Mai 1993) . . . . .

### Rezensionen

- Petőfi S. János és Békési Imre (hrsg.): Szemiotikai szövegtan 4. (Zoltán G. Szabó) . . . . .
- Pierre Rosanvallon: L'État en France de 1789 à nos jours (Levente Dévényi) . . . . .
- Péter Egri: Value and from. Comparative Literature, Painting and Music (Mária Kurdi) . . . . .
- L. witan–L. lewitsch: Sjuschet w chudoschestwennoj sistjeme literaturnowo proiswedennija (Das Sujet im künstlerischen System des literarischen Werkes) (László Lieber) . . . . .



A kiadásért felel: Kőszeghy Péter  
a Balassi Kiadó igazgatója  
Nyomta a Jahn Ferenc Dél-pesti Kórház nyomdája  
Felelős vezető: Zöldi Gyula  
Megjelent: 11,2 (A/5) ív terjedelemben  
HU ISSN 0015-1785





Ára: 120 Ft

Éves előfizetési ára egy évre: 220 Ft

## TARTALOM

### Tanulmányok

Gergye László: Motívumszerkezeti összefüggések Thomas Mann <i>Halál Velencében</i> című novellájában . . . . .	195
Szabics Imre: <i>A trobar clus</i> és a <i>trobar ric</i> (A trubadúrköltészet hermetikus irányzatai) . . . .	214
Kiss Tamás Zoltán: Instrukció vagy széljegyzet? Közelítések a drámai instrukció poétikájának kérdéséhez a spanyol Arany században . . . . .	240
Ferenczi László: Montesquieu és a <i>Perzsa levelek</i> . . . . .	250
Bán Ervin: Századok nyelve és egy modern nemzetközi nyelv . . . . .	259

### Közlemények

<i>Emlékezés Gyergyai Albert születésének 100. évfordulójára alkalmából (1993. május 23., Budapest)</i>	
Bodnár György: Egy rejtőzködő író regényei . . . . .	267
Gorilovics Tivadar: „Egy magányos sétáló álmodozásai” . . . . .	272
Karafiáth Judit: Gyergyai Albert és a kortárs francia irodalom . . . . .	277
André Karátson: Gyergyai Albert – tegnap és ma . . . . .	282
Nagy Péter: Gyergyai, a tanár . . . . .	287
Súpek Ottó: Gyergyai Albert embersége . . . . .	292
Szávai János: Babits és Gyergyai . . . . .	296

### Szemle

Petőfi S. János és Békési Imre (szerk.): Szemiotikai szövegtan 4. (Szabó G. Zoltán) . . . . .	301
Pierre Rosanvallon: <i>L'Etat en France de 1789 à nos jours</i> (Dévényi Levente) . . . . .	304
Péter Egri: <i>Value and Form. Comparative Literature, Painting and Music</i> (Kurdi Mária) . . . .	311
L. Sz. Levitan–L. M. Cilevics: <i>Szjuzset v hudozsesztvennoj szisztjeme lityeraturnovo proizvegyenyija</i> (Lieber László) . . . . .	313